UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO AMORIM DE OLIVEIRA FILHO

COMPOR NO MUNDO:
UM MODELO DE COMPOR MÚSICA SOBRE BASES FENOMENOLÓGICAS

Salvador 2014

PEDRO AMORIM DE OLIVEIRA FILHO

COMPOR NO MUNDO:
UM MODELO DE COMPOR MÚSICA SOBRE BASES FENOMENOLÓGICAS

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música.

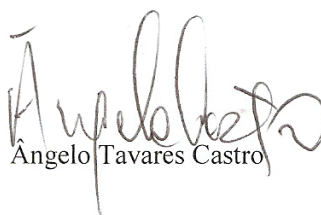
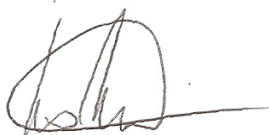
Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

Salvador 2014

O48 Oliveira Filho, Pedro Amorim
Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas / Pedro Amorim de Oliveira Filho. _Salvador, 2014
xv, 390 f. ; il.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
da Escola de Música da Universidade Federal
da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau
de Doutor em Música.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

1. Música (Composição). 2. I.Título.

CDD
780.7

A Tese de Pedro Amorim de Oliveira Filho foi aprovada

Paulo Costa Lima
Orientador

Dante Augusto Galeffi

Ângelo Tavares Castro

Lucas Robatto

Marcos da Silva Sampaio

Salvador, 31 de janeiro de 2014

Dedicatória

Dedico este trabalho a Piero Bastianelli, grande mestre com quem tive o privilégio de conviver e trocar figurinhas, e aos mestres que não conheci em carne e osso, mas que me inspiraram como eguns: Hebert Brün, Aristóxeno de Tarento, John Cage, Earle Brown, Erik Satie, Frank Zappa, Ernst Widmer, Walter Smetak, Lindembergue Cardoso. Todos *in memoriam,* como um dia haveremos de estar. Dedico também a todos os compositores mundanos vivos no mundo-da-vida. Por fim, só que primeiro, dedico a Èṣù, Ògún e Logun-ẹdẹ, e todos os orixás e forças que eu não entendo.

Aṣẹ!

Agradecimentos:

Agradeço imensamente e insuficientemente a Paulo Costa Lima, esse (des)orientador cuidadoso e ousado, que me escreveu como dedicatória num livro seu que me foi presenteado: “Não vamos deixar nada como está”. Não poderei terminar de ser grato por tudo.
Agradeço a Dante Galeffi, Lucas Robatto, Ângelo Castro e Marcos Sampaio pela leitura crítica e pelas contribuições na banca.
Agradeço a Maísa Santos, por tantas soluções providenciadas sempre de bom humor.
Agradeço a Frederic Rzewski, Yuji Takahashi, Joanna Baillie, Cecilia Arditto, Leandro Morais, Paulo Chagas, Paulo Santana, Danniel Ferraz, Derivassons, Rafael Nassif, Daniel Mendes e todos os entrevistados constantes ou não no texto final da tese.

Agradeço por fim a Joaquim, meu filho, pois tudo que continuo é por causa dele; a Claudia, pela interlocução multi-sensorial, e aos meus colegas: Paulo Rios Filho, Guilherme Bertissolo, Alexandre Espinheira, Tuzé de Abreu, Pedro Dias, Eric Barreto, Jean Menezes e todos os outros: cada um tem um lampejo de contribuição aqui.

SUMÁRIO

RESUMO

O presente trabalho propõe um modelo conceitual do ato de compor música. Esse modelo pode ser resumido na seguinte fórmula genérica: “compor é processar materiais gerando uma forma num contexto”. A partir dessa fórmula organizo o modelo em duas instâncias: os “aspectos internos” de compor (**material**, **processos** e **forma**) e suas “condições externas”. Essas condições seriam: o **contexto** onde a composição se dá (“o Mundo”) e a relação do compositor com o mundo-da-vida, a que me refiro como **inspiração**. Esses cinco termos (material, processos, forma – contexto e inspiração) são estudados sob uma dupla perspectiva: a observação *arqueológica* (investigando as descontinuidades históricas da ideia de “compor música”) e uma “escuta” fenomenológica (tratando esses termos como aspectos *essenciais* e investigando a *intencionalidade* no ato de compor). Por fim apresento uma série de referências à “composição mundana”, recorrendo a exemplos de atos e falas de compositores notórios e apresentando um catálogo de obras minhas, que seguem essa linha de ação/pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: compor, fenomenologia, mundo, inspiração, contexto

ABSTRACT

This work proposes a conceptual model dealing with the act of composing music. Such model may be condensed in the following generic formula: “composing is to process materials generating a form within a context”. From this formula I organize the model in two main instances: the “inside aspects” of composing (**material**, **processes**, **form**) and its “outside conditions”. These conditions would be: the **context** in which the composition occurs (“the World”) and the composer’s relationship with the *Lebenswelt* (Life-world), to which I refer as **inspiration**. These five terms (material, processes, form – context and inspiration) are studied within a double perspective: an *archaeological* view (investigating the idea of “composing music” in its historical discontinuities) and a *phenomenological* “hearing” (dealing with these terms as *essential* aspects and *investigating* the intentionality in the act of composing). To conclude, I present a series of references to “mundane composition”, taking examples from acts and speeches of notorious composers, and presenting a catalogue of some of my works that follow this action/thinking path.

KEYWORDS: composing, phenomenology, world, inspiration, context

Lista de imagens

Lista de gráficos e tabelas

INTRODUÇÃO – BULA

Esta introdução pretende ser uma chave de leitura para todo o resto do trabalho, como as bulas que aparecem no início de muitas partituras de música contemporânea, explicando os símbolos não convencionais de notação e as situações especiais propostas pelo compositor. Este texto pretende explicar previamente alguns desvios *necessários* em relação a algumas convenções da escrita acadêmica – que teria, neste caso, função similar à notação musical convencional: embora seja o meio *normal* de transmitir a mensagem, é às vezes insuficiente para traduzir certas *intenções do compositor*.

O primeiro desvio intencional a que devemos atentar aqui é a estrutura de composição da própria tese. Esta é uma tese *sobre compor* mas é também, ela mesma, uma composição. Uma composição cujo material principal são pensamentos sobre a atividade de compor música. Esse material é processado através de uma pesquisa e por fim é apresentado aqui na forma de escrita teórica.

Nas linhas acima está implícita a tese (ideia) contida neste livro. A tese de que compor música é uma atividade que serve de modelo para nossa ação no Mundo – inclusive modelo para compor uma tese sobre o assunto. Isso se dá através de um *pensamento musical*, termo que será explicado mais adiante, mas que desde já não deve ser confundido com um pensamento *sobre música*.

ORGANIZAÇÃO DO TEXTO

Como disse, o texto da tese apresenta desvios em relação a algumas normas acadêmicas, inclusive de formatação. Considero necessário explicar a função desses desvios para ajudar na leitura do próprio texto. Antes de tudo, é preciso ter consciência que o desvio da norma é um tema subjacente a tudo que faço como compositor e, consequentemente, como pesquisador também, sendo portanto um dos cernes da própria tese. Quero dizer: minha pesquisa em composição reflete minha atividade de compor, e como tal, deve refletir minhas atitudes poéticas. A razão da minha busca por campos ainda não ‘*normalizados*’ é um interesse/crença numa potência de “originalidade”.

Em termos mais práticos: na música que componho, procuro materiais, processos e formas “originais”, no sentido de “selvagens”, ou seja, não

domesticados, não tão gramaticalizados ou normalizados. Isso não é exatamente o mesmo que "buscar o novo", embora haja uma relação entre a ideia de originalidade e a de *novidade radical*[1]. Muitas vezes me interessa mais testar uma técnica duvidosa do que me treinar numa já muito desenvolvida, usar um instrumento insólito em vez de recorrer ao manual de instrumentação, propor formas variáveis em vez de vez de me preocupar com a "plausibility of succession" (REYNOLDS, 2002)[2].

> Uma certeza, apenas: só pode ainda 'fazer' quem acreditar que a composição implica em uma opção pela ignorância, um momento de esquecimento, no qual não caiba a receita, a planilha, o código e a tranqüilidade. (CAESAR, Rodolfo; *in* FERRAZ, 2007, p. 36)

Associada a isso, a minha vontade de *pensar compondo* ou *pensar musicalmente*, me leva a querer experimentar métodos *musicais* na construção de uma obra que tenha outra materialidade, como um texto por exemplo. Daí veio a ideia de poder elaborar a composição desta tese na mesma base em que elaboro minhas outras composições. O resultado esperado é um texto com a estrutura aparente que emule minha forma de compor e pensar a composição. A contribuição desse formato é o formato em si: uma proposta de estudo sobre compor que é, ele mesmo, composto de forma análoga ao objeto estudado.

ESTRUTURA (MUSICAL) DA TESE

Assim me veio a ideia de estruturar a tese em termos musicais. Antes de ter essa ideia, já havia organizado o texto de forma lógica e linear, distribuída em capítulos: começando pelos pressupostos (Cap.1), passando a um capítulo de análise de discursos de compor (Cap.2), apresentando em seguida a estrutura do modelo de **compor no mundo** (Cap.3) e terminando com uma apresentação de exemplos e análises de peças minhas, à luz do modelo (Cap.4). Essa macro-estrutura, em termos de conteúdo, permanece fundamentalmente a mesma, mas introduzi algumas mudanças na forma de organização e apresentação do texto.

O modelo que proponho se baseia nos termos: materiais, processos, forma, contexto e "inspiração"[3]. Cada capítulo se define por analogia a algum desses

[1] Conceito de Bergson, do qual falo um pouco na minha dissertação de mestrado. Cf. AMORIM (2007). Também toco neste assunto mais adiante, aqui nesta tese.
[2] Cf. conceitos de Reynolds, coletados por Bertissolo e Lima, nos ANEXOS.
[3] No decorrer da leitura da tese, acredito, essas aspas serão dispensáveis.

termos, e também a um termo musical particular: Abertura, Ressonâncias, Fantasia, Invenção. A introdução, este texto que estamos lendo, é a Bula, necessária para decifrar os aspectos menos *normais* do texto.

Uma breve explicação de cada capítulo a seguir:

Introdução (bula)

A introdução, como já disse, é a chave de leitura para todo o trabalho. Aqui estarão explicados:

- 1 – os conceitos primários utilizados na tese e os termos do modelo de **compor no mundo** (já apresentados)
- 2 – a exposição do *pensamento musical* na formatação da tese (estamos neste ponto do texto da **Bula**)
- 3 – as referências teóricas e estratégias de linguagem usadas: conceituação, "licenças poéticas", arqueologia, redução fenomenológica, recortes.
- 4 – nota sobre a construção da tese e o processo de orientação do doutorado

Os demais capítulos fazem analogias a formas e conceitos musicais, tomados como parâmetro de organização do texto. Os resumos abaixo apresentam já uma aplicação prática de alguns termos do modelo, numa espécie de "fichamento compositivo":

Capítulo 1 - Abertura: *contexto e inspiração*

- **Material:** teorias
- **Processo:** exposição costurada de conceitos e ideias fundamentais que servirão de pressupostos para o entendimento do modelo
- **Forma:** texto acadêmico.

Esse capítulo, como uma abertura de ópera, apresenta o cenário e os personagens principais do trabalho como se fossem *leitmotivs* interligados.

Dentro dos termos do modelo, o capítulo aborda o Mundo como contexto e inspiração. Apresento uma "escavação" da música mundana e a ideia de atualização da mousiké[4], exemplos de como o conceito de música é "descontínuo" através das épocas. Apresento também rudimentos das duas principais fundamentações teóricas

[4] A musicóloga brasileira Lia Tomás propõe uma visão sobre o "resgate da mousiké" no pós-modernismo, no final seu livro "Ouvir o Lógos" (TOMÁS, 2002, v. Bibliografia). Aqui veremos algo similar ao apontar para uma possível "atualização" das ideias da *mousiké*, a "música" da Grécia Antiga.

deste trabalho: a *fenomenologia canônica* (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, etc) e a *arqueologia do saber* de Foucault.

Capítulo 2 – Ressonâncias: *processos*

- **Material:** falas de compositores, extraídas de textos escritos (didáticos, teóricos, informais) e de entrevistas, sobre o processo de compor e seus aspectos internos e externos, de forma genérica (abstrata) ou específica (sobre processos de fato ocorridos).
- **Processo:** recorte das falas e exposição sumária, com comentários
- **Forma:** Binária, 1 – Condução harmônica; 2 – Redução

Esse capítulo trata as falas (as vozes) dos compositores a partir de suas ressonâncias com o modelo proposto. Enfatiza-se a dimensão dos processos, emergente nas falas de compor, apontando a relação com os outros aspectos do compor e do Mundo. O processo de edição das falas é o de recorte e a identificação dos autores segue o padrão de divisão entre *autoria* e *autoridade* (cf. explicação nas páginas seguintes desta introdução). Apresento uma lista das fontes das falas, categorizadas segundo esse critério autoria/autoridade depreendido da forma das falas. O capítulo se divide em duas partes:

a) Condução harmônica: costura de falas mais genéricas, teorias e proposições sobre compor em geral. Essa "harmonia de falas" sobre compor apresentará consonâncias (simpatias) e dissonâncias (batimentos) entre as vozes recortadas. As falas serão apresentadas como um discurso em fluxo, com momentos de fluência e tensão, e comentários contextualizantes em certos pontos.
b) Redução: falas específicas dos compositores sobre compor, extraídas de entrevistas e conversas mais informais. Será feita uma análise de algumas descrições de processos, identificando alusões diretas e indiretas aos termos do modelo nas falas dos compositores. O termo *redução* tanto se refere ao método musical de simplificação de uma textura complexa (redução orquestral, redução schenkeriana) como ao método da redução fenomenológica, que procura se voltar "às coisas mesmas", no nosso caso, nos voltamos para a prática de compor através da voz de quem a pratica.

Capítulo 3 - Fantasia: *forma*

- **Material:** o modelo conceitual
- **Processo:** apresentação detalhada dos termos do modelo e de suas articulações no ato de compor
- **Forma:** Texto reflexivo e esquemático, com recurso de tabelas, imagens e gráficos.

Aqui apresenta-se a estrutura do modelo conceitual fazendo analogia com a fantasia (forma musical). O modelo é uma *fórmula* (uma forma sintética) de criação de mundos, e como tal, só pode funcionar se for entendido como uma *fantasia* (no sentido musical do termo): uma forma livre que não segue uma norma exemplar (*fuga, sonata, sinfonia*) embora apresente coerência[5] suficiente para ser entendida[6]. Ainda assim, o modelo também é apresentado de maneira sistemática, com quadros de analogia entre seus termos e outros correlatos e explicando as possibilidades de articulação entre eles. O modelo será abordado:

-
- - como sistema aberto
- - como comunicação
- - como virtualidade/atualidade
- - como fenômeno
- - como “mão-na-massa” (Lindembergue Cardoso)

Segue-se uma lista de estratégias de contextualização dos atos e das falas de compor. Depois é apresentada uma categorização tipológica dos materiais e dos processos. O aspecto da forma é tratado num texto um pouco mais denso, dada sua complexidade interpretativa.

O capitulo termina com uma abordagem da inspiração musical a partir de dois métodos utilizados na tese: a arqueologia de teorias sobre o fenômeno e um registro de suas ocorrências a partir da redução de falas de compositores.

Capítulo 4 - Invenção: *materiais*

- **Material:** composições
- **Processo:** análise e descrição das composições
- **Forma:** catálogo descritivo

Nesse capítulo falo do material principal da tese: compor, e especificamente o meu processo de compor. Apresento as peças com foco na perspectiva dos

[5] Mais uma dos conceitos compor levantados por Reynolds.

[6] No caso da fantasia musical, “entender” no sentido do terceiro nível de audição proposto por Pierre Schaeffer, “entendre”, o reconhecimento pré-intelectual do fenômeno. No caso da tese, de certa forma, também.

materiais e suas especificidades. Que processos e formas são possíveis a partir de certos materiais? Que materiais se adaptam a certos processos e formas imaginados?

O capítulo se divide em três partes:

- a) Síntese de uma poética mundana, com exemplos em três obras de outros compositores: *Treatise* de Cornelius Cardew, *4'33*" de John Cage, *Pendulum Music*, de Steve Reich, peças de Takahashi, Rzewski, Arditto e outros.
-
- b) Apresentação de uma catalogação de algumas composições minhas a partir dos termos do modelo.
-
- c) Descrições/ análises de algumas das peças e ações catalogadas, com foco em amostras mais "mundanas"[7]

Considerações Finais - Cadenza/Coda

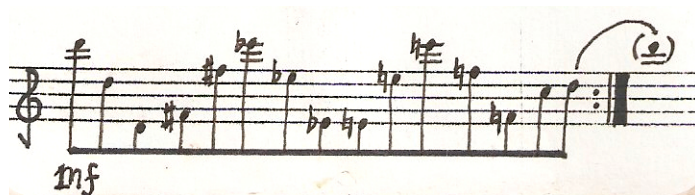
A conclusão do trabalho apresenta perspectivas de uso prático e desdobramentos teóricos da pesquisa. Além disso faço um apanhado breve de pontos importantes que deixaram de ser abordados na tese e processos incompletos que continuarão a ser conduzidos após a defesa.

[7] A "música mundana" é uma das ideias chave da própria tese. Já no capítulo 1 há uma primeira discussão sobre o tema.

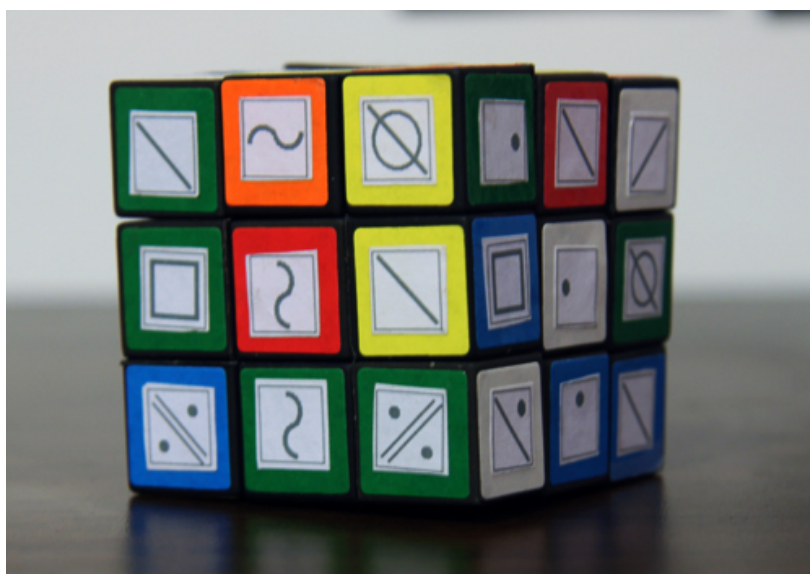
CAPÍTULO 1 – ABERTURA: contexto e inspiração

PRELÚDIO: TRÊS IMAGENS MUSICAIS

1ª imagem

imagem 1 - trecho de KADÔ

Um *flauto traverso* (ancestral barroco da flauta moderna) executa um trecho melódico com muitos saltos. A relação intervalar entre as notas do trecho não suscita uma tonalidade específica. O flautista repete o trecho muitas vezes, cada vez mais rápido, até que o som começa a ficar ruidoso, rachado e não é possível continuar acelerando. A frase melódica vai perdendo a precisão, a clareza e a afinação, até que se desmancha na velocidade. O flautista pára e começa a tocar outro trecho distinto.

2ª Imagem:

imagem 2 - Aliás, o cubo mágico

A imagem acima mostra um cubo mágico coberto com símbolos colados com adesivos na face de cada quadradinho colorido. Esses símbolos são simplificações de símbolos da notação musical convencional ou de símbolos matemáticos – que também são utilizados eventualmente na notação musical. Cada um significa uma maneira de tratar um material musical indeterminado. Imaginemos uma nota *lá*, para facilitar a analogia. Vejamos o que os símbolos dispostos na face direita no cubo que vemos na foto acima nos dizem para fazer com a nota *lá*. Lendo de cima pra baixo, da esquerda para a direita:

- 1– diminuir a intensidade gradualmente (*decrescendo*...)
- 2 – variar sutilmente. Pode ser entendido sob qualquer parâmetro, p.ex.: afinação (tocar um lá um pouco mais agudo ou mais grave, "destemperando") ou timbre (mudar a forma de emissão sonora do instrumento sem mudar a altura da nota, tocar a nota com ruído, ou em harmônico, etc)
- 3 – vazio, silêncio, não tocar o lá
- 4– manter o lá inalterado, como tiver sido combinado seu estado inicial na música: com a mesma afinação, dinâmica, timbre etc iniciais.
- 5 – improvisar livremente (inclusive esquecendo do lá)
- 6 – mais uma vez diminuir a intensidade gradualmente.
- 7 – repetir o último gesto (decrescendo o lá)
- 8 – improvisar livremente
- 9 – "repetir" a improvisação (pode-se tentar imitar o se tocou na improvisação ou improvisar outra coisa)

A leitura do cubo depende do entendimento dos símbolos (explicados num texto que acompanha o objeto) e das convenções estabelecidas sobre o material musical a ser processado na leitura. Esse material deve ser definido pelos músicos previamente. O cubo serve como um controlador de forma, uma proto-partitura que se adaptará ao material escolhido para articular sua dinâmica, suas variações de altura, suas reiterações ou variações formais, etc. As cores dos quadrados, a princípio, não tem nenhum significado especial, mas pode-se também atribuir

alguma leitura a elas. Cada quadradinho representa uma unidade de tempo, a ser combinada também entre os músicos.

3ª Imagem:

imagem 3 - PSIU!

Imagine que você está andando na rua e alguém, vindo em sentido contrário, passa ao seu lado e lhe diz “psiu!”. Você olha para trás mas a pessoa nem sequer se vira para olhar: segue reta seu caminho. Logo após, outra pessoa passa por você, lhe diz “psiu!” e vai-se embora. Isso continua se repetindo com mais algumas pessoas, que passam por você dizendo “psiu!” e não param para estabelecer nenhum contato. Três, cinco, dez “psius!”. Você analisa: essas pessoas não tem nenhuma característica marcante em comum, são homens, mulheres, adolescentes, pessoas de meia idade, vestidas como alguém se vestiria para ir fazer algo corriqueiro no centro da cidade: fazer compras, ir ao banco...Por que passam e lhe dizem “psiu”? E por que aparentemente fazem isso só com você e não com outras pessoas que estão andando na mesma calçada à sua frente?

AS COISAS MUSICAIS DO MUNDO

O que as três imagens acima têm em comum? O que há de *musical* em cada uma delas? A primeira imagem é muito clara: uma música para um instrumento barroco escrita em linguagem contemporânea. A agógica entrópica do gesto poderia deixar em dúvida se o músico foi incapaz de executar a música no andamento exigido após um certo limite de aceleração. É um erro de execução? O que teria querido o compositor com esse gesto auto-destrutivo, caso não seja um erro?

A segunda imagem parece algum tipo de jogo musical, talvez um objeto didático, talvez uma peça de arte visual. É uma espécie de partitura gráfica num suporte tridimensional um tanto incomum.

A terceira imagem já se afasta do que entendemos normalmente como algo *musical*. É uma situação urbana esdrúxula. Talvez uma pegadinha de programa de televisão, mas onde está escondida a câmera? Qual o motivo que leva as pessoas que dizem ‘psiu!’ a abordar um certo transeunte e outros não?

As três imagens são descrições de trechos de *composições* minhas. A primeira é a peça **Kadô**, para traverso solo, composta em parceria com a flautista gaúcha Cláudia Schreiner. A segunda é o objeto lúdico **Aliás**, um experimento de notação musical em suporte articulável tridimensional (o cubo mágico), que viajou pela América Latina na exposição Acción Arte Itinerante, com curadoria da artista baiana Marília Palmeira. A terceira é **Psiu!**, uma situação de intervenção urbana proposta por mim num projeto coletivo com outros artistas (do Coletivo Construções Compartilhadas) e realizada em Salvador, num projeto de artes de rua, patrocinado pela FUNARTE em 2010.

Digo que são composições porque eu, literalmente, as compus. O tipo de pensamento aplicado na proposição das três situações é o mesmo que utilizo comumente em minhas composições mais “normais”: selecionei materiais (as notas da flauta, os símbolos de notação, os ‘psius’), pensei na forma de organizá-los (em melodias, dispostos no cubo mágico, num trajeto urbano), transformei-os de acordo com minhas intenções (propondo a destruição da melodia pela aceleração, adaptando os símbolos para serem lidos no cubo, deturpando o sentido cotidiano do ‘psiu’) e gerei uma forma de apresentação desses materiais reprocessados (uma peça musical para flauta barroca, um objeto lúdico, uma situação urbana).

De acordo com a definição de compor de Herbert Brün[1], o que fiz foi “unir coisas que não se uniriam por si mesmas, de modo que elas passaram a ter um significado que não teriam se alguém não as tivesse unido”. Brün explicita que isso é compor, mas não necessariamente compor música.

Mas eu afirmo que essas três composições mencionadas são *musicais.* Porque, embora não se possa dizer que as três imagens descrevem “músicas”, ao menos a primeira e a segunda trazem características musicais explícitas. O trecho da flauta apenas não se conclui como se costuma esperar: o que até então vinha sendo uma música como outra qualquer, se destrói no limite da aceleração – a única

[1] Cf. Capítulo 2, uma sessão especificamente sobre a contribuição de Brün nesta tese.

dúvida residiria no possível “erro” suscitado: pode-se compor algo que induz ao erro? O erro é música? E existe música errada?

Já a brincadeira dos símbolos no cubo mágico propõe possíveis atividades musicais a partir da leitura dos símbolos recombinados a cada montagem do cubo. Pode servir como uma estruturação para improvisação por exemplo, e embora não haja nela elementos suficientes para ser chamada de “uma música” ela serve de matriz para várias *possíveis músicas*.

Mas e os ‘psius’?

O que há de musical no ‘**Psiu!**’ é algo mais difícil de demonstrar. ‘Psiu!’ também não é “uma música” mas sua concepção é resultado de um *pensamento musical*. Foi a minha relação com a música, como compositor e estudante, que me levou a pensar nas questões que culminaram na criação do ‘Psiu!’. Algumas dessas questões são:

- - o foco na experiência estética *individual*, não diluída no acordo tácito entre ‘obra’ e ‘público’ (cada pessoa que recebe os psius, recebe “sozinha”);
- - a deturpação do significado social de uma interjeição que sempre me chamou atenção como objeto sonoro;
- - a organização temporal e rítmica de um fluxo não-sonoro (o caminhar de um grupo de pessoas dividas em sub-grupos por um trajeto urbano) etc.

A intenção poética do **Psiu!** não é cênica, nem coreográfica, nem plástica: é eminentemente temporal e sonora. Temporal porque envolve uma organização no *timing* e na velocidade do caminhar dos participantes (um *andamento* literalmente) e prevê uma duração média baseada no trajeto escolhido para a ação. Sonora por causa do uso da interjeição ‘Psiu!’ como objeto sonoro, deturpado de sua função cotidiana – há momentos em que se ouvem nuvens de psius, em outros eles se seguem em cascata, uns são mais longos, outros breves. Mesmo podendo ser classificada como um *happening,* **Psiu!** é fruto de um pensamento musical. Se uma tal situação, temporal e sonora, imaginada por um compositor, não é uma música – e nem nos perguntaremos agora “o que é música?” – mas é resultado disso que chamo de ‘*pensamento musical*’, de que estamos falando aqui?

Sou um compositor – essa é minha formação e minha principal atividade profissional – e minha ação no mundo se molda, em muitas instâncias, sobre isso

que estou chamando de ‘pensamento musical’: o pensamento em forma de música, diferente do pensamento *sobre* a música. Tudo que remeta à música, seja um som, uma ideia, um conceito, uma imagem, um símbolo, são objetos desse pensamento musical. Um guincho de clarineta, a ideia de “afinação”, o conceito de agógica, uma pintura de um alaúde, uma pausa de semínima escrita num papel: tudo isso é musical para mim. Procuro evitar a discussão sobre a "materialidade da obra musical", porque ao falar de compor não me refiro apenas a “obras”, mas antes ao ato de criá-las.

É por pensar musicalmente que alguns compositores costumam ver (ou ouvir) música em todas as coisas, embora haja os que se especializem em alguns tipos de coisa, ou de música, por motivos diversos. Eu me condicionei a experimentar com muitos tipos de músicas e de coisas para compor. Esse condicionamento me faz muitas vezes pensar-compondo e agir musicalmente, mesmo quando não estou trabalhando com instrumentos ou sons. É a minha atividade de compor, ela mesma, que me leva por vezes a esse terreno incerto que já não se pode chamar de música mas que não deixa de ser “musical”. Mas como posso, pensando musicalmente, compor algo que não é música? E ainda que não *seja* música, se *houver* música nisso, que tipo de música é essa? O que quero com isso?

Quero interferir no mundo, intencionalmente, na tentativa de sabotar os dispositivos que limitam minha ação. Nesse sentido, não importa se perguntar “o que é música?” e sim propor situações musicais para interferir no mundo: criar música. Isso situa minha atividade de compor como um ato não apenas poético (um fazer artístico) mas também político. A questão passa a não ser apenas estética, mas também ética. A isso chamo “compor no mundo”. O modelo que proponho nesta tese articula essas quatro dimensões: o poético e o político, o estético e o ético, através de uma investigação fenomenológica da própria atividade de compor.

O desafio da prática se desdobra na pesquisa: como fazer música com/do/a partir e para o “mundo real”? Como investigar a atividade de compor aberta para o mundo-da-vida, expandindo os limites do que entendo como música *stricto sensu* e procurando, *lato sensu,* o que há de musical nas coisas do mundo?

1.1 – O MUNDO COMO CONTEXTO E INSPIRAÇÃO

"A composer is a dead man
unless he composes for all the media
and for his world."
Dick Higgins, Statement on Intermedia[2]

Se me entregasse a um delírio de totalidade, poderia dizer que desejo falar neste trabalho sobre 'tudo' que se possa chamar de *compor música*. Mas para não incorrer numa "tudologia" desavisada, o foco estará na interferência mútua, recíproca e intersubjetiva entre o Mundo e o ato de compor, especialmente essa composição que lida com materiais, processos e formas incomuns, que muitas vezes entram num terreno supostamente "extra-musical".

Ao falar de 'Mundo' considero ao menos uma utilidade prática da ideia de totalidade. Se "o mundo é tudo que acontece" (WITTGENSTEIN, 2011, p. 1), embora não possa definir *o que é* esse "tudo que acontece", como compositor posso estar disponível a *tudo que possa vir a acontecer* no meu processo de compor, e não apenas a algumas possibilidades restritas que entendi como aceitáveis.

Ao tratar do Mundo como 'totalidade', numa perspectiva fenomenológica, devemos levar em conta que essa totalidade é útil na nossa investigação porque ela é real enquanto sensação individual, embora possa ser ilusória a nossa capacidade de apreendê-la, descrevê-la ou mesmo compartilhá-la com os outros[3]. A totalidade se perde além do horizonte, mas quando apontamos para esse horizonte, apontamos na direção dela. O Mundo, como tratamos aqui, é um horizonte de totalidade que, real ou ilusória, condiciona nossas ações. Um meio de apontar, no texto, para o horizonte da totalidade é traduzir essa *perceptio per distans* – uma percepção à distância, parafraseando a *actio per distans* que daria ensejo ao pensamento conceitual (BLUMENBERG, 2013, p.46) – em objetos mentais manipuláveis pela linguagem (conceitos ou ideias) ou em apoios ao entendimento da sensação (metáforas e analogias).

Se literalizarmos mais a tradução de Wittgenstein, o Mundo é "tudo que é o caso". No caso de compor, o que é que *não é* o caso? O acaso seria o caso?

---

[2] "Um compositor é um homem morto, a menos que componha para todos os meios e para o seu mundo".

[3] Essa discussão sobre os limites do Mundo remonta, modernamente, às concepções de mundo fenomênico (percebido) e numênico (em si) defendidas por Kant. Schopenhauer vem lapidá-las ao afirmar que tomamos os limites do nosso campo de visão como os limites do mundo. O subtítulo desta seção é uma paródia da obra de Schopenhauer: "O mundo como vontade e representação".

Uma lição que aprendi no meu envolvimento com processos de indeterminação: no campo das escolhas feitas pelo compositor há um território incerto e pragmático onde se insere, por exemplo, a decisão de dizer mais **sim** do que **não** ao "que acontece", de ser permeável ao acaso e aos eventos que nos fogem ao controle: abrir-se ao Mundo.

Compor no mundo é a tentativa de aproximação entre um mundo externo, que influencia, impressiona, incentiva, inspira o compositor – que é enfim condição para que ele possa compor – e os mundos internos do compositor, o que ele deseja propor, expressar, criar, a partir de sua apreensão do Mundo. A busca de uma síntese entre a vontade de compor e as "vontades do Mundo".

Usaremos Mundo (substantivo próprio singular, que se configura como entidade quase mítica) para nos referirmos ao macro-ambiente de onde o compositor extrai os materiais, apreende os processos e percebe as formas de compor: o universo das condições de compor. Ao falarmos em mundos (substantivo comum e plural), estaremos nos referindo aos mundos possíveis que esse compositor pode imaginar, propor ou criar, inspirado pelo Mundo a que ele tem acesso. Esse raciocínio *pega a ponga*[4] de Heidegger, que diz que criar é "instalar mundos no Mundo". De forma mais genérica, usaremos Mundo como quase sinônimo de **Contexto**. Ambas as palavras se referindo ao ambiente das condições para que se possa fazer algo – no caso aqui, compor.

A visão e a escuta do Mundo, fundadas na percepção do compositor, formam uma outra condição de compor, interna e particular para cada sujeito, que chamamos de **Inspiração**. Como a palavra sugere, inspirar-se é fazer o ar do mundo circular dentro do processo pneumático da criação, a troca com o ambiente que viabiliza o funcionamento do sistema compor. A **inspiração** é a condição que equaliza os problemas particulares de compor com o problema humano da relação entre a pluralidade dos mundos de cada um e o Mundo supostamente uno de todos e todas as coisas. A inspiração permite que a ilusão da totalidade além do horizonte seja transformada na proposição de uma totalidade apreensível – um mundo no Mundo – que alguns (como Heidegger e Reynolds) chamarão de 'obra'.

---

[4] "Pegar a ponga" ou "pongar" é uma expressão baiana que significa pular para pendurar-se num bonde ou ônibus, e também o ato de viajar pendurado em algum veículo. No caso, viajei nos degraus do pensamento de Heidegger.

Num sentido mais prático e analítico, **compor no mundo** é o entendimento do ato de compor como um sistema aberto, cujo funcionamento é impulsionado pelos *feedbacks* entre um ser que compõe e o Mundo (Contexto) em que ele está imerso, quer isso resulte num *output* de 'obras' ou não. Esses *feedbacks* são o que chamo de inspiração.

Para investigar o compor sob essa perspectiva, proponho um modelo conceitual, radicalmente mínimo e genérico, que procura representar o ato *compor música* incluindo esse tipo de *coisas ou situacões musicais mundanas*, que descrevi mais acima. O modelo procura representar os aspectos essenciais (internos) da atividade de compor bem como suas condições (externas) de interação com o Mundo. A esse modelo chamo **compor no mundo**. O terceiro capítulo apresenta o modelo em detalhes. Antes é importante nos familiarizarmos com os pressupostos da própria composição desse modelo.

1.1.2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE "O COMPOSITOR"

Compor no Mundo é um modelo *fenomenológico* de representação do ato de compor música, pensado a partir da perspectiva de alguém que realiza esse ato: o compositor.

- 1 - Quando digo "o compositor", antes de tudo me refiro a mim, pois minha *investigação fenomenológica dos atos intencionais de compor* parte, justamente, da minha própria percepção subjetiva. A partir daí, busco paralelismos (concordantes e discordantes) com o meu pensamento nas falas de outros compositores, para ampliar o discurso em direção ao Mundo.
- 2 – "O compositor" então não é somente eu (ou meu ego), mas é também um *outro de mim* possível. Busco uma *harmonia* com a minha escuta do Mundo no discurso de outros que, como eu, também se dizem "compositores". Essa harmonia envolve consonâncias e dissonâncias, ressonâncias e batimentos: é uma "concordância dos contrários", como queria Heráclito.
- 3 – Além disso, quando digo "o compositor" não estou querendo dizer "todos os compositores" nem "qualquer compositor". Este trabalho, evidentemente, não pretende representar a totalidade dos compositores possíveis, visto que a totalidade é o tal horizonte ao qual nunca chegaremos, ainda mais quando investigamos um campo em constante mutação.
- 4 – "O compositor" em geral, é referenciado por qualquer espécime de compositor em particular. Esse compositor existe de fato, existe em mim e em outras pessoas. É um compositor possível e real. ***O*** compositor é ***algum*** compositor.
-

A questão identitária, o *ser-ou-não-ser* do compositor se resolve, para mim, na auto-determinação: considero que todo aquele que se diz compositor **é** compositor. Importa saber "o quê", "como" e "com o quê" esse compositor compõe. Logo começamos a nos questionar "por quê" e "para quê" compomos... Dessa forma procuro abordar o fenômeno (compor) a partir da ação de quem o realiza e da implicação disso na identidade desse ser que se auto-denomina compositor.

1.2 - ESCAVAÇÃO DA MÚSICA MUNDANA

1.2.1 – A Música No Mundo

Música mundana é a música do Mundo e dos mundos. Me aproprio de uma expressão medieval[5] para deturpar seu sentido em nosso favor. A *música mundana* de que trato aqui se deixa contaminar pelo Mundo, ela é parte do Mundo. Ao contrário disso, a *música absoluta* ou *pura* não se deixaria contaminar, para não macular o ideal de perfeição implícito nessa ideia. É importante ter em mente essa oposição entre a música pura, ideal, separada do Mundo, e a música mundana, impura, necessariamente contaminada pelo Mundo. A música mundana é necessariamente imperfeita e impura, embora isso não impeça que ela seja bela.

Apesar disso, a reflexão estética com foco no "sentido do belo", não está em questão aqui. É importante lembrar, já aqui, que embora este trabalho signifique um esforço de filosofar o ato de compor, não devemos entendê-lo como um estudo de estética apenas, e sim de poética e de política composicional, com suas implicações éticas. O estético se torna excessivamente complexo numa perspectiva dos fenômenos, pela explosão de subjetividade a que está exposto. Por isso determinar limites ou critérios para o belo musical é uma tarefa que costuma resultar em normas arbitrárias, fundadas em preceitos ou percepções muito particulares, e ainda assim com anseios universais.

1.2.2 – O concerto e a obra: paradigmas da música absoluta

Uma obra, um evento, uma criação musical são e significam muito mais do que uma bela construção de formas sonoras. Pensemos na situação do concerto por exemplo:

---

[5] Cf. considerações sobre e *musica mundana* de Boécio, ainda neste capítulo.

> […] "a performance, ou ocasião do concerto, deve ser vista como um campo complexo de atividades — visuais, textuais e sonoras — em que, entre outras coisas, se compreenda o conceito de música como um discurso. […] a performance existe como uma constelação conceitual, orbitando o som mas incluindo o suporte [scaffolding] que é necessário para que o som exista (instrumentos, instituições, tradições, convenções, e assim por diante)". (SHAW-MILLER, 2002) [6]

Um "campo complexo de atividades", uma "constelação conceitual orbitando o som", mas incluindo os *andaimes* (tradução mais literal de *scaffolding*) necessários para se chegar aos lugares inacessíveis das construções musicais "puras". Lembrando que há performance musical para além do concerto, que é um ritual belo em suas prerrogativas, mas apenas um entre muitos possíveis.

O ritual do concerto se adequa à estrutura arquitetônica que lhe serve de templo, como a missa se adequa ao púlpito. A ideia tradicional de 'obra de arte' prevê uma arquitetura (física ou conceitual) que lhe confira unidade e que lhe separe do mundo ordinário cotidiano. Uma separação que a situação do concerto se propõe a reforçar. Se o concerto fosse uma missa, a liturgia seria formada pelas obras musicais, e a história da música ocidental nos diz que isso é mais do que uma mera metáfora.

1.2.3 – O "CONCEITO-DE-OBRA"(WORK-CONCEPT)

Uma obra musical, em geral, pode ser repetida, e é por isso que a reconhecemos como "a mesma obra" apresentada de novo. Mas se, como já foi dito, "arquitetura é música congelada"[7], conclui-se que a música é líquida e flui. Por isso a noção de *obra musical*, além de designar uma configuração formal fixa, fundada em sua suposta capacidade de se repetir, pode também se aplicar a situações mais instáveis.

> Quando músicos provocam happenings fora das salas de concerto, quando eles sugerem que o público traga instrumentos para tocar em ocasiões musicais, de forma a serem também intérpretes, quando se recusam a produzir partituras ou gravações para cancelar a possibilidade de que a música sobreviva após a ocasião, quando eles enfatizam que uma performance é um fim em si mesma e não meramente um canal por onde uma obra flui, e quando não impõem limites temporais a uma performance, parecemos, afinal, estar observando desafios diretos ao conceito tradicional

---

[6] […] "the performance, or concert occasion, is to be viewed as a complex field of activities—visual, textual, and sonorous—one that, among other things, understands the concept of music as a discourse. […] the performance exists as a conceptual constellation, orbiting sound but including the scaffolding that is necessary for the sound to exist (instruments, institutions, traditions, conventions, and so on)". (SHAW-MILLER, 2002)

[7] "[Architektur] ist musik in Raum, so wie es war einen gefroren musik." Friedrich von Schelling, *Philosophie der Kunst*.

> de obra [*traditional work-concept*]. Pois não apenas os músicos dizem estar desafiando o conceito, mas seus direcionamentos tendem explicitamente a minar as condições tradicionais e formais associadas à música baseada no conceito de obra [*work-based music*]. (GOEHR, *op.cit.* 268)[8]

Assim tem se dado a reconfiguração do conceito de obra (*work-concept*)[9]: por ampliação do espectro, mais que por simples negação. Essa realidade atual é, de fato, muito antiga, remontando talvez à própria origem das práticas musicais. Porém, por um breve período de alguns séculos, um discurso hegemônico procurou estabelecer, no pensamento musical do ocidente, um ambiente profilático, inócuo, enfim, *ideal*, para a "música séria" e a "música pura" se apresentarem com toda sua exigência de atenção direcionada, na forma de obras – ou *peças* musicais. O concerto é esse ambiente ideal, da música em si e por si, apresentada em *peças* que formam a grande engrenagem tonal.

1.2.4 – A "MÚSICA PURA", A CIÊNCIA MUSICAL E O DESENCANTO DO MUNDO

Em grande medida, é a concepção mítica, embora desencantada, da música absoluta[10], que sustenta a situação do concerto – ritual formalizado onde as pessoas se sentam silenciosamente com o intuito de "ouvir" a música, e que foi se revestindo de uma aura de neutralidade na tradição moderna: roupas sóbrias, ausência de elementos cênicos, movimentos ritualizados como numa missa, a etiqueta de não bater palmas entre os movimentos, etc. A música pura que se espera ouvir numa situação ideal de concerto, nos moldes clássico-românticos, é uma invenção moderna:

> Antes da Reforma [protestante], a música não era música 'pura' como se fosse uma entidade separada de notas e ritmos. O conceito antigo de 'vox' (voz) incorporava tanto o som vocal quanto instrumental; de fato, a voz era considerada como um instrumento com a língua funcionando como uma palheta que tocava o ar do tubo. Mais do que isso, a música era multi-meios

[8] When musicians bring about happenings outside concert halls, when they suggest audiences bring instruments to play at musical occasions so as to be performers as well, when they refuse to produce scores or recordings to foreclose the possibility of the music's surviving past the occasion, when they stress that a performance is an end in itself and not merely a channel through which a work flows, and when they impose no temporal limits on a performance, we do, after all, seem to be observing direct challenges to the traditional work-concept. For not only do the musicians say they are challenging the concept, but their directions are also explicitly intended to undermine the traditional, formal conditions associated with work-based music. (GOEHR, *op.cit.* 268)

[9] Para uma discussão aprofundada sobre o conceito de obra cf. o trabalho de GOEHR, citado acima.

[10] Para uma melhor compreensão da construção da música absoluta e do desencanto do mundo, cf. CHUA, "Absolute Music and the Construction of Meaning", v. Bibliografia.

[*mixed media*] – sonora, visual, caligráfica e textual; a experiência era cultual [cultic], colorida e encrustada de símbolos (CHUA, 1999, p. 24)[11]

O que está fora dos limites do "puramente" musical (algo audível, fortemente codificado e incorpóreo) é considerado "extra" musical. Antes que o ideal da música absoluta se infiltrasse no inconsciente coletivo ocidental, o "musical" não se referia estritamente ao discurso sonoro e suas implicações internas. No modernismo e na pós-modernidade essa restrição volta a perder sentido:

> Até o final do século dezoito, a música 'séria' era verdadeiramente uma arte performática [*performance art*]. Na maioria das vezes era produzida em arena pública para desempenhar funções extra musicais. As performances eram equipadas [geared] de acordo com o temperamento e as necessidades das pessoas e instituições que determinavam as funções" (GOEHR, 1992, p.178).[12]

As "funções extra musicais" de que fala Goehr, são as demandas do **contexto** (social, antropológico, epistêmico) sobre a música. Elas sempre estiveram presentes, em qualquer época, em qualquer lugar. Mas durante o período conhecido como "prática comum", que coincide quase perfeitamente com o intervalo entre a ascensão e a queda da hegemonia do discurso tonal, o contexto do *mundo-da-vida* passou a ser deliberadamente negligenciado no discurso *sobre* a música – ainda que nos muitos discursos *da* música isso jamais tenha sido possível. Em grande parte das teorias musicais, a partir de então, a experiência é subordinada ao discurso racional. A música passa a ser um objeto "natural", analisável pela razão, mas para tanto é preciso que se delimite sua natureza. O elemento natural que permite abordar a música sob uma perspectiva científica – o elemento supostamente essencial da música – é o som. Rameau, um dos grandes responsáveis pelo entendimento do tonalismo como a "Teoria Musical" hegemônica, é um dos primeiros a estabelecer essa relação. No prefácio do seu *Traité D'Harmonie*, ele coloca bem claramente a relação entre a razão e a experiência na mudança de paradigma da teoria musical de então:

> [Em relação a] Algum progresso que a Música tem feito até nós, parece que o espírito tem sido menos curioso em se aprofundar nos verdadeiros

---

[11] Prior to Reformation, music was not 'pure' music as if it were a separate entity of pitches and rhythms. The ancient concept of 'vox' (voice) incorporated both vocal and instrumental sound; indeed, the voice was regarded like an instrument with the tongue functioning as a plectrum that played the air of the wind pipe. Moreover, music was mixed media – sonic, visual, calligraphic and textual; the experience was cultic, coloured and encrusted with symbols (CHUA, 1999, p. 24)

[12] "Before the late eighteenth century, 'serious' music was truly a performance art. It was mostly produced in the public arena to perform extra-musical functions. Performances were geared towards the temper and needs of the persons and institutions who determined the functions" (GOEHR, 1992, p.178).

princípios, na medida que o ouvido se tornou sensível aos maravilhosos efeitos dessa Arte; de sorte que se pode dizer que a razão perdeu seus direitos, enquanto que a experiência adquiriu para si alguma autoridade.[13]

Mas o reconhecimento dessa autoridade adquirida pela experiência é posto apenas para esclarecer a necessidade de reivindicar uma regulagem desta pela razão, uma postura coerente com o paradigma Iluminista que se instaurava:

> A Música é uma ciência que deve ter certas regras; essas regras devem ser tiradas de um princípio evidente, e esse princípio não pode ser nem um pouco conhecido por nós sem o subsídio das Matemáticas: Também devo confessar que, não obstante toda a experiência que eu posso haver adquirido na Música por a haver praticado durante um período de tempo bastante longo, não é, apesar disso, senão pelo subsídio das Matemáticas que minhas ideias se desembaraçaram, e que a luz sucedeu a uma certa obscuridade, onde eu não me percebia inicialmente.[14]

A música, interpretada por essa razão classificatória e instrumental, acabou por ser categorizada entre as “linguagens artísticas”, de acordo com a classificação mais estrita surgida no século XVIII. Evidentemente a música seria uma linguagem privilegiada, até mesmo modelo para as demais (“Todas as artes aspiram à condição de música”[15]). Ainda assim, um cargo medíocre, se comparado ao status da música no mundo antigo e medieval.

> […]qualquer comparação entre o mundo antigo e o moderno […] revela a diferença entre um *universo composto por música* e um outro *manufaturado pela razão instrumental*. […] Pois a música, como a invisível e inaudível harmonia das esferas, impunha uma unidade sobre a criação, ligando tudo ao longo de toda a cadeia do ser.[…] Quando a música se move, a terra se move com ela. Logo a música não era simplesmente um objeto num mundo mágico, mas o *agente racional do próprio encanto*.[16]

O *desencanto do mundo* a que se refere Chua tem como chave mestra a redução da música de campo amplo de saber em mera “linguagem estética”, ou

---

[13] Quelque progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en aprofondir les veritables principes, à mesure que l'oreille est devenuë sensible aux marveilleux effets de cet Art; de sorte qu'on peut dire que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'experience s'y a acquise quelque autorité. (RAMEAU, 1722, Preface, p. 1)

[14] La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, & ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques: Aussi dois-je avoüer que, nonobstant toute l'experience que je pouvois m'être acquise dans la Musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des Mathematiques que mes idées se sont debroüillés, & que la lumière y a succedé à une certaine obscurité, dont je ne m'appercevois pas auparavant.(ibid, p.3)

[15] Walter Pater (REF.)

[16] […]any comparison between the ancient and modern world[…] reveals the difference between a *universe composed by music* with one *manufactured by instrumental reason*. […] So music, as the invisible and inaudible harmony of the spheres, imposed a unity over creation, linking everything along the entire chain of being.[…] When music moves, the earth moves with it. Thus music was not simply an object in a magical world, but the rational agent of enchantment itself. (CHUA, 1999, p.15)

melhor, a dissociação entre saber (ciência/filosofia) e arte e a consequente restrição da música à esfera da arte pura. Esse processo foi lento e só se consolidou como concepção hegemônica em meados do período romântico. Antes disso, a música era um modo de leitura e descrição do mundo, um modo especialíssimo por apresentar um reflexo prático, estético, instrumental e *às vezes até* sonoro.

No início da Idade Média, a obra de Boécio contribuiu para definir as bases de uma teoria musical – com sua divisão entre *musica practica* e *musica theorica* – e sistematizou os parâmetros para o estudo da música, enquadrando-a no sistema do Quadrivium, junto com as disciplinas numéricas (a aritmética, a geometria e a astronomia). A relação entre essas disciplinas era estreita: na *musica practica* – considerada ação mecânica e irrefletida, realizada por indivíduos que não mereciam o título de *músicos*, segundo a hierarquia boeciana – as leis universais de *afinação* (termo análogo à noção grega de *ἁρμονία* [*harmonia*][17]) eram atualizadas em som, na prática diária, pela voz e pelos instrumentos – essa era, na categorização de Boécio, a *musica instrumentalis*. Já a *musica theorica*, tratava de assuntos mais amplos, desde questões fisiológicas do corpo humano (*musica humana*) até o movimento dos corpos celestes (*musica mundana*). Dizia Boécio, no início do *De institutione Musica,* tratado de música muito influente durante toda a Idade Média e início da era moderna:

> Portanto, parece que, por agora, deve-se dizer isto àquele que examina a música: quantos tipos de música descritos pelos estudiosos podemos descobrir. São três: a primeira, a cósmica [*mundana*]; a segunda, a humana; a terceira, a produzida por certos instrumentos, como a cítara, o *aulos* e outros que acompanham as canções. Em primeiro lugar, a cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação dos elementos, ou na sucessão de estações, pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória muda e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, porque por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido.[18] (Boécio, apud CASTANHEIRA, 2009, pp. 65/66)

---

[17] Harmonia e afinação são conceitos musicais análogos, se os tomamos em suas acepções arcaicas. Heráclito definia harmonia como *concordância dos contrários*. O espectro das ideias de harmonia e afinação abrange, nesse sentido, desde princípios estritamente musicais, até campos como os da ecologia acústica (vide a Afinação do Mundo, de R. Murray Schafer) e da física quântica (a teoria das cordas).

[18] Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ab eius studiosis conprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur. Et primum ea, quae est mundana, in his maxime perspicienda est, quae in ipso caelo vel compage

A concepção de *musica mundana* proposta por Boécio reflete a ideia antiga da música das esferas. A música, neste caso, seriam as relações harmônicas entre os movimentos dos corpos celestes, cujo efeito sonoro não poderia ser captado pelo nosso aparelho sensorial limitado, ou, em linguagem platônica, "imperfeito". Essa concepção ainda ecoa o princípio da *mousiké* grega, sobretudo no que se refere ao domínio da astronomia.

1.2.5 – As "Habilidades Musicais", o Tempo e o Número

A *musica mundana*, a música dos mundos, do movimento dos corpos celestes, deriva em parte da noção original, concebida pelos gregos, de *μουσικὴ τέχνη* [*mousiké téchne*]. Mal traduzida por "artes das Musas", a relação desse conceito com as divindades referidas revela a amplitude do espectro semântico na origem da palavra "música". Para os gregos, *mousiké* não era uma mera "arte dos sons". Mais do que isso:

> O conceito expresso, por exemplo, pelo termo grego 'mousikē' compreendia qualquer atividade hábil [*skilled activity*] inspirada pelas Musas, atividades que englobavam desde diferentes formas de canto e dança até formas de contar histórias, recitação lírica ou poética, e performance teatral. (GOEHR, op.cit. p. 123) [19]

As musas eram as entidades mitológicas responsáveis pela criação poética. Cada musa exercia influência sobre uma *téchne* (habilidade) específica:

- poesia lírica (Erato)
- poesia épica (Calíope)
- dança (Terpsícore)
- comédia (Talia)
- tragédia (Melpomene)
- história (Clio)
- hinos (Polímnia)
- astronomia (Urania)
- canção/poesia elegíaca (Euterpe)

Nota-se que a expressão '*arte* das Musas' (ou a afirmação de que as musas eram regentes das "artes") é imprecisa, pois entre as atividades listadas estão

---

elementorum vel temporum varietate visuntur. Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullos omnino sonos [-188-] ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aeque compaginatum, nihil ita commissum possit intellegi. (Trad. Castanheira)

[19] "The concept expressed, for example, by the Greek term 'mousikē' embraced any skilled activity inspired by the Muses, activities ranging from different forms of singing and dancing to those of story-telling, lyrical or poetical recitation, and theatrical performance. (GOEHR, op.cit. p. 123)

algumas que não pertencem ao campo das *artes* (história e astronomia, especificamente) como entendemos a partir da era moderna. Por outro lado, algumas outras atividades hoje consideradas "artísticas" (e que eram *téchne* também) estão fora do domínio das Musas, como a pintura e a escultura. Além disso "arte" não é uma tradução exata de *τέχνη* (*téchne*). Além deste sentido, a palavra grega carrega os de: ofício, mister, profissão, habilidade, destreza[20].

O que há em comum, então, entre essas *téchne* sob influência das Musas? Todas as atividades listadas – as poesias, as canções e hinos, a dança, as formas dramáticas, a astronomia e a história – têm como característica comum o fato se desenvolverem no tempo. Em comparação com a pintura e a escultura, essas atividades apresentam a diferença de não poderem ser apreendidas essencialmente de forma espacial. Um texto poético (que na cultura helênica era concebido para ser recitado e/ou cantado), uma cena teatral, uma canção, uma coreografia ou uma narrativa histórica se desenrolam no tempo. O domínio da astronomia, por sua vez, fornece as bases para um entendimento da própria noção geral de tempo.

1.2.5.1 – O número

A tradição de pensamento musical grego – posterior à concepção mítica – pode ser dividida em duas linhas mestras, baseadas respectivamente nas teorias de Pitágoras e Aristóxeno. O pensamento pitagórico – embora o próprio Pitágoras não tenha deixado nenhuma obra escrita e tudo que se conheça de suas teorias seja devido a compilações de seus discípulos – exerceu forte influência no ocidente sobre a constituição de uma ciência musical, à custa de ignorar, justamente, o fator central do que significava a música para os gregos: o tempo.

> Os pitagóricos estavam particularmente interessados nas características paradigmáticas e miméticas da música, que eles viam como subjacentes ao seu poder na vida humana. Em geral, os pitagóricos não estavam preocupados em deduzir a ciência musical a partir dos fenômenos musicais porque a imperfeição das coisas temporais as impediam de levar a algo para além de um reflexo de uma realidade superior. As verdades importantes sobre a música deveriam se achar, ao contrário, em seus reflexos harmônicos do número, que eram a realidade definitiva. Como uma

[20] Se quisermos traduzir *techné* por "arte", é preciso ter em mente que se trata de uma acepção que abarque, por exemplo, as artes culinárias, o futebol-arte, ou as "artes" das crianças travessas, e não apenas as "linguagens estéticas". A oposição entre arte como 'tarefa sublime' e 'trabalho braçal' vêm das noções romanas de "*artes liberales*" e "*artes serviles*", equivalentes hoje a *arte* e *artesanato*.

> mera manifestação temporal, o emprego dessa estrutura harmônica em peças de música de fato, era decididamente de interesse secundário.[21]

Talvez daí decorra a importância do som de altura definida como elemento central das considerações sobre música durante os séculos seguintes. O "reflexo harmônico do número" se estendeu por uma longa tradição dentro da qual podemos incluir desde os pitagóricos até o serialismo integral e a teoria dos conjuntos.

A negligência do fator temporal numa arte cuja atualização se dá justamente no tempo é uma incoerência impressionantemente resistente. O pitagorismo ignora deliberadamente o tempo em favor de uma visão ideal (platônica) de música e assim restringe o sentido do que é musical. Pode-se argumentar que o tempo mantém uma relação íntima com o número, baseado nas divisões infinitesimais (segundos, centésimos, milissegundos) e macroscópicas (séculos, milênios) com que o medimos, e dessa forma, o único equívoco de Pitágoras seria não ter atribuído ao fluxo temporal a mesma régua numérica com que mediu a harmonia. Mas isso seria ingenuidade histórica. O tempo, para os gregos (assim como para outros povos da antiguidade) não era submetido a uma medida tão precisamente numérica como modernamente ocorreu em consequência do aperfeiçoamento dos mecanismos de medição dos relógios.

1.2.5.2 – O tempo

Há diversas palavras em grego para traduzir o campo semântico completo da palavra 'tempo'. Χρόνος [Chronos] é a mais próxima, significando o tempo linear, irreversível, *crono*lógico (embora, após a invenção do relógio de ponteiros, o sentido de cronológico tenha se associado também ao 'tempo mensurável pelo número'). Καιρός [kairós] é o tempo oportuno, a ocasião certa, um momento ou lapso de tempo transcorrido. Αιών(aión) e εποχή (epoché) cobrem a noção de época, era, período de tempo – sendo *aión* uma época mais ampla, como um século ou o tempo de uma vida, e *epoché* uma época mais restrita, como um mês ou uma estação ou um ano.

Além de todas essas noções temporais, há uma outra fundamentada sobre as bases do conhecimento especificamente musical: o *ῥυθμός* [*rhythmós*]. Essa palavra

---

[21] The Pythagoreans were particularly interested in the paradigmatic and mimetic char- acteristics of music, which they saw as underlying its power in human life. In general, Pythagoreans were not concerned with deducing musical science from musical phenomena because the imperfection of temporal things precluded them from conveying anything beyond a reflection of higher reality. The important truths about music were to be found instead in its harmonious reflection of number, which was ultimate reality. As a mere temporal manifestation, the employment of this harmonious structure in actual pieces of music was of decidedly secondary interest.(MATHIESSEN, 2008, p.114)

significa originalmente fluxo (derivada do verbo ῥεω [reo]: fluir) e compreende também o sentido de ordem, organização. Na música, *rhythmos* é a organização do fluxo temporal. Como já foi dito, o "musical" não se referia apenas à expressão sonora, mas a todas as expressões que se desenvolvessem no tempo para compor uma obra *criativa* (ποιητική [poietiké]):

> Pode-se definir o ritmo musical, com Aristóxeno, como sendo uma certa ordem na repartição das durações de cada um dos três elementos cujo conjunto constitui o fenômeno musical completo: a melodia, a palavra, o movimento corporal (REINACH, 2011, p. 83)

O ritmo é, ao mesmo tempo, princípio organizador e reflexo organizado das atividades criativas humanas que operavam sobre o tempo. Muitas dessas atividades eram regidas pelas Musas, sendo portanto *habilidades musicais* (*μουσική τέχνη* [*mousiké téchne*]). A redução da amplitude da ideia de música, assim como sua substantivação – pois *mousiké* era um adjetivo, um atributo *das Musas* – não se deu de uma hora pra outra. Foram necessários muitos séculos para que se (re)definissem conceitualmente os limites do termo *música*.

Aristóxeno foi o primeiro pensador grego a propor um estudo empírico – e, sob todos os aspectos, proto-fenomenológico – da música. Em seu tratado *Rhythmikon Stoicheion* Aristóxeno fala sobre o "tipo de ritmo que ocorre na música" (*τοῦ ἐν μουσικῇ ταττουμένοῦ ῥυθμοῦ* [ARISTÓXENO/PEARSON, 1990, p.2]), e define como *elementos ritmizáveis* (ῥυθμιζόμενα [*rhythmizomena*]), os tipos de 'sinal' (σημειον [*semeion*]) que poderiam ser organizados num fluxo de tempo para criar música:

> Os *rhythmizomena* [ῥυθμιζόμενα] são três: fala (λέξις [*léxis*]), melodia (μέλος [*mélos*]) e movimento corporal (κίνησις σοματική [*kínesis somatiké*]). A fala dividirá o tempo em suas próprias partes, como as letras, sílabas, palavras e assim por diante; a melodia igualmente em suas partes, notas e pausas entre as notas; o movimento [dividirá o tempo] em sinais ou posições ou qualquer outra coisa dessa natureza que faça parte do movimento. Esses [elementos] são o ritmo[22].

É fascinante ver como um pensador que viveu três séculos antes da era cristã é capaz de elaborar uma teoria da música fundamentada na *estésis* (e por isso me refiro à uma suposta proto-fenomenologia) e na *poiésis,* onde a ação criativa é tratada como elemento da música. Isso fica atestado nas suas sistematizações da

[22] Τρία είσι τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις σοματική, ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὑτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασει καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν· ἡ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος. ἐπὶ τούτοις ἐστὶν ὁ ῥυθμός. (ARISTÓXENO; PEARSON 1990, p.30)

ritmopeia (a criação rítmica) e da melopeia (criação melódica). Aristóxeno chega a apontar para uma teoria de compor, quando trabalha com termos específicos para se referir a diversos aspectos da ação de criar música. Por ora nos deteremos numa questão mais genérica depreendida da leitura do *Rhythmikon Stoicheion* – a disputa de importância entre o som e outros materiais musicais – para retornarmos ao núcleo central da teoria do ritmo e suas implicações no desenvolvimento da música mundana.

1.2.6 – O Material Sonoro e os Outros Materiais

Podemos especular porque o aspecto sonoro prevaleceu sobre os outros materiais (palavra, gesto...) na concepção de ocidental de música. Talvez o som seja o fenômeno mais adequado para expressar as manipulações temporais do domínio musical, por ser menos palpável (se comparado aos gestos) e menos carregado de significado objetivo (em comparação com as palavras) do que os outros elementos disponíveis.

O termo **música** foi incorporado por todas as culturas ocidentais e a cultura erudita árabe como sinônimo de *arte dos sons*. A primazia do elemento sonoro, ainda assim, esteve sempre subordinada na prática aos fundamentos de ordenação temporal, às simultaneidades e sucessividades, as durações, os andamentos, os processos de continuidade e repetição, etc. O que defendo aqui é que qualquer material (sonoro ou não) submetido a processos dessa natureza, sendo manipulado a partir de princípios *rítmicos*, pode ser considerado *musical* no sentido mais amplo da palavra.

É nesse ponto que o modelo aqui proposto se desvia da maioria das investigações sobre criação musical: nosso foco não é no fenômeno sonoro (embora ele não possa ser simplesmente negligenciado) e sim nos processos temporais. Susanne Langer, em sua classificação um tanto essencialista das linguagens artísticas, afirma que a "ilusão primordial" da música está no tempo, e não exatamente no som (LANGER, 2006, p. 54). O som, nesse caso, nada mais seria do que **um** material para se fazer música, talvez o mais adequado, o material por excelência da música, mas não o único possível.

Há uma falsa identidade tácita entre o "sonoro" e o "musical" que, acredito, se fortaleceu a partir do racionalismo moderno. Essa falsa identidade parece encontrar seu ponto de paroxismo no século XX, principalmente a partir de algumas

proposições extremas e/ou selvagens das vanguardas e da música popular. Uma conclusão que soa evidente, após todos os experimentos e "inovações" dos últimos cem anos ou mais, é que se pode fazer música com *todos* os sons e com *qualquer* som. Mas não se faz música *sempre apenas* com sons. Em outras palavras: ***Tudo que é som pode ser entendido como música, mas nem tudo que pode ser entendido como música é som***.

O entendimento dessa falsa identidade entre música e som, permite a colocação de problemas mais fecundos, sem cair no buraco negro que há entre o conceito fantasmagórico de *música pura* e a trincheira, recém cavada, das *artes sonoras*[23]. Enquanto a *música pura* (ou 'absoluta') reivindica uma autonomia da música baseada na pureza de sua expressão sonora, a *arte sonora* procura se distinguir da música por seu foco no som em si, livre das contextualizações estruturais da música (instrumentos, repertório, estilos, gramáticas), alinhando-se mais com o campo "das artes" (visuais, performáticas, etc) do que com a música. Na definição de Campesato:

> Por *arte sonora* entendemos a reunião de manifestações artísticas que estão na fronteira entre música e outras artes, nas quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre som, imagem, espaço e tempo. (CAMPESATO, 2007, p. 57)

Essa definição não apenas reverbera a evocação da epígrafe de Higgins ("compor para todos os meios e para o seu mundo") como pode perfeitamente se encaixar na concepção musical original dos gregos, sendo um espécime de *atualização da mousiké*. Nesse sentido, não só as artes sonoras podem ser consideradas *musicais* (*lato sensu*) como também as ideias de *happening*, *performance art*, intervenção, situacionismo e qualquer outra que enfatize o elemento temporal são atitudes de introdução de um princípio *musical* nas artes. Numa perspectiva de poder[24] a música "de direito" (as vozes oficiais que falam em nome "da Música", os enunciados e os dispositivos que sustentam essa instituição) apenas não reconhece essa influência da música "de fato" sobre o campo das artes contemporâneas. Nesse âmbito de poder, podemos nos referir claramente ao jogo de forças entre o ideal de "música pura" (sob diversos simulacros: a "boa música", a

---

[23] Sobre o campo das artes sonoras, cf. Campesato, *Artes Sonoras: uma metamorfose das Musas* (São Paulo, USP, 2007).

[24] Ainda neste primeiro capítulo farei referência mais detalhada às questões de poder, quando for descrever o método da arqueologia empregado na análise dos discursos de compor.

“grande música”, a “música dos mestres”, ou, às vezes mesmo simplesmente “a Música”) e a *música mundana,* a música que de fato acontece, com imperfeições e impurezas, no Mundo.

O foco no sonoro, no audível, no caso da música, se assemelha ao visível nas artes visuais, como se houvesse uma identidade entre óptica e pintura, ou entre acústica e música. Mais uma vez, ressalto: não se trata de defender a ideia absurda de que “tudo” é música, sobretudo o que não soa, mas ao contrário, de reconhecer que às vezes há música onde não há som. A intenção dessa ênfase é evitar golpes semânticos comuns que propõem uma concepção de música fundada na primazia do elemento som, dissociado e abstraído de sua condição mais básica de existência: o tempo.

1.3 - FUNDAMENTAÇÃO: ARQUEOLOGIA E FENOMENOLOGIA

Como dito anteriormente, a base epistemológica do modelo aqui proposto é a fenomenologia. Pela via fenomenológica procurei estabelecer uma representação do compor a partir da ação intencional do compositor. Mas como ter acesso aos atos intencionais de outros compositores que não eu mesmo?

Analisar as obras em si pode ser útil para fazer inferências sobre a *forma* da música – o aspecto que se dá à percepção do “ouvinte” – e, mesmo numa perspectiva fenomenológica, seríamos capazes apenas de desenvolver teorias estéticas, ficando o aspecto poético reservado à intimidade do compositor. A forma, o aspecto mais "externo" da composição, pode ser deduzida de seus registros, como partituras e gravações, mas tudo que podemos saber do processo compositivo em si a partir desses registros serão apenas *interpretações* e *formalizações*. A maioria dos métodos de análise disponíveis *formaliza* ou *interpreta* o ato de compor, deduzido da investigação da forma da música, sem no entanto buscar o ato em si, pois esse só se encontra na intenção do compositor. A investigação de registros do *processo* – rascunhos, planos, esquemas – pode ajudar a inferir sobre o compor em si, mas ainda é insuficiente se não vier muito bem contextualizada.

Sendo assim, parece que eu só poderia falar com propriedade fenomenológica do *meu próprio* processo compositivo. Mas, um modelo de compor como o que proponho aqui não seria abrangente como se pretende – não seria do Mundo – se estivesse baseado apenas numa auto-análise dos meus atos composicionais. A solução encontrada foi recorrer aos *discursos “de” compor* – a

fala dos próprios compositores sobre o ato de compor – cruzando com os *discursos "sobre" compor* – falas 'de fora', interpretações e formalizações que apontam para o ato. Nesse ponto, outro problema se coloca: que critérios utilizar para colher e analisar essas falas? Quais seriam as fontes mais confiáveis para nos fornecer relatos de composição e interpretações sobre o compor que respondessem à demanda fenomenológica de descrever a intenção do compositor, contextualizada, no ato de compor?

Na fase de triagem de textos observei que havia basicamente dois tipos de atitude nas falas *de* e *sobre* compor:

- **1 – *Autoria***: quando o autor do discurso fala de sua própria experiência, seja descrevendo seus processos ou compilando conclusões para descrever o compor em geral;
- **2 – *Autoridade:*** quando o discurso é proferido em nome de uma sistematização normativa do saber, o que se encontra frequentemente em livros técnicos e em textos que chamei de 'teorias da nova música'.

A diferença básica nessas duas atitudes está na intenção discursiva e na implicação (ou não) do contexto no discurso. A atitude de *autoria* é a fala de um sujeito identificado com seu contexto: no nosso caso, um compositor que fala em seu próprio nome, deixando mais clara a intenção de estar emitindo uma *opinião*, sem a conotação de leviandade que essa palavra carrega face a um discurso científico. Uma opinião é um ponto de vista, que pode ser embasado e fundamentado, mas é ainda assim relativo.

Já numa atitude de *autoridade* o sujeito procura se ocultar sob a organização formal de seus enunciados, e muitas vezes o próprio contexto é também ocultado pela aura de 'oficialidade' ou 'cientificidade'. Por exemplo: um livro de 'teoria musical' geralmente emite opiniões sobre modos de compor sem no entanto deixar entrever que se tratam de opiniões, pela própria característica assertiva dos enunciados. Isso não invalida o uso prático do discurso – instruções de contraponto, exercícios de harmonia funcional, parâmetros de orquestração tradicional, etc – mas oculta os limites desse discurso, que fala em nome da música, quando na realidade está se referindo a um contexto muito específico dentro de tudo que pode ser "a música". É muito importante ter consciência que a *autoridade* ou a *autoria* não são auto-

declaradas pelos sujeitos dos discursos. Elas estão na própria fala, nas próprias escolhas linguísticas feitas pelos autores, nos seus *enunciados*.

1.3.1 – Arqueologia

Porém, surge mais um problema na análise dessas falas de autoria e autoridade: como investigar princípios de compor a partir dessas falas distintas sem incorrer num maniqueísmo que considere uma mais válida do que outra? Como equiparar o aspecto mais 'sistemático' da *autoridade* com o aspecto mais 'empírico' da *autoria*? Essas questões levaram ao método da 'arqueologia' foucaultiana. A partir desse método teremos material para construir todas as redes de relações fenomenológicas do modelo, analisando os discursos em seus contextos implícitos ou explícitos. Muitos termos importantes do método arqueológico já vêm sendo referidos nas linhas acima, como: 'enunciados', 'formalizações', 'interpretações', 'sujeito do discurso'. O uso que faremos da arqueologia é adaptado às necessidades do nosso trabalho: recolheremos das falas *de* (autoria) e *sobre* (autoridade) compor apenas o que nos interessa para delinear a fenomenologia de compor e a partir dela estruturar nosso modelo.

Michel Foucault utiliza o termo *arqueologia* para se referir a um método de análise do discurso que ele emprega em alguns de seus primeiros trabalhos (*História da Loucura*, *O Nascimento da Clínica*, *A Ordem das Coisas*) e que vai ser explorado em detalhe no livro *Arqueologia do Saber*. A adoção do termo arqueologia explicita a intenção de se deter sobre os *enunciados* como "monumentos", negligenciando suas implicações históricas (suas relações de causa e efeito e de continuidade no tempo) e evitando tirar conclusões a partir de implicações cegas de autoria e autoridade. Importa o que está sendo dito e por quem, mas o autor não ganha pontos em respaldo por sua notoriedade (autoria) ou pelo aspecto sistemático (autoridade) de seu discurso.

> Foucault não está tentando traçar uma série causal ou demonstrar continuidade lógica através da mudança, nem está interessado em localizar as origens das ideias e identificar os sujeitos que as produziram. Em vez disso, ele se esforça para examinar o sistema de regras que permite a formação de um dado conjunto de estruturas discursivas ou a regularidade de um conjunto de práticas discursivas dadas num tempo específico.[25] (PROTEVI, 2005, p. 32)

[25] Foucault is not attempting to trace a causal series or demonstrate logical continuity through change, nor is he interested in locating the origins of ideas and identifying the subjects who produced them. Instead, he endeavours to examine the system of rules that allow for the formation of a given set of discursive structures

A arqueologia se concentra, pois, nas descontinuidades dos conceitos analisados. Para o nosso trabalho, a distinção entre *arqueologia* e *pesquisa histórica* é fundamental. Embora estejamos trabalhando com material de aspecto histórico – várias vezes nos referimos aos textos originais de Aristóxeno, Boécio, Guido, Vicentino, Rameau – a abordagem não é histórica: não se procura os antecedentes e consequentes desses textos, não serão feitas inferências sobre suas interpretações posteriores, enfim, os discursos não serão tratados como "arquivos" e sim como "monumentos" (para usar termos do próprio Foucault).

Uma investigação arqueológica se concentra nos "enunciados" mais do que em interpretações ou formalizações de supostos "fatos". Aqui é necessário ter cuidado para não cair numa armadilha muito comum e traiçoeira: se trabalhamos com discurso (uma tese é uma obra discursiva, opera por meio da linguagem) nosso material a ser processado são fatos discursivos, ou melhor, não são "fatos", e sim "ditos". A diferença, pois, de uma investigação arqueológica para uma pesquisa histórica é que o foco está nos *enunciados* e não em *interpretações* ou *formalizações* dos mesmos, tidas como demonstrativos de "fatos". Não se procura "arquivar" os enunciados e sim lê-los em sua forma mais direta.

> A arqueologia se opõe às duas principais técnicas empregadas até agora pelos "arquivistas": a formalizacão e a interpretação. […] Uma destaca um sobre-dito da frase, a outra um não-dito. […] Foucault proclama a legitimidade de um projeto bem diferente: chegar a essa simples inscrição do que é dito enquanto positividade do *dictum*, o enunciado. (DELEUZE, 1988, p.25)

É evidente que toda leitura é interpretação. O método arqueológico, no entanto, busca uma interpretação mais afeita ao dito do que ao "não-dito" ou ao "sobre-dito". Para clarear: no segundo capítulo, os discursos de compor serão apresentados em sua versão crua, com um mínimo de comentários apenas para contextualizar o que for necessário. Não se pretende com isso forjar um discurso "neutro", uma vez que não existe discurso sem implicação ideológica. Ao contrário, procurei destacar as fatias de discurso que enfatizam as fontes de onde deduzi o modelo de compor aqui apresentado, através de um deslocamento do protagonismo, colhendo enunciados em vozes com graus e naturezas de autoria e autoridade variados – falas de compositores de diferentes contextos e com status muito distintos, até discrepantes.

---

or the regularity of a given set of discursive practices at a specific time. (Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy, verbete: Archaeology)

A distinção entre arqueologia e pesquisa histórica pode parecer ainda um pouco confusa, pois faremos, sim, referências ao contexto histórico dos textos. Essas referências, no entanto, serão sumárias. Para dar um exemplo, nosso foco sobre a noção de 'compor' vai nos levar a uma análise desse termo a partir de três critérios:

> 1 – O critério das *palavras em si* e seus derivados linguísticos: todas as referências às palavras compor, compositor, composição, etc, encontradas nos textos serão analisadas para ver em que medida elas coincidem com nossa ideia geral. Por exemplo, quando Guido D'Arezzo intitula um capitulo de seu Micrologus "De commoda vel *componenda* modulatione" ("Sobre a maneira de compor melodias agradáveis") incluiremos as noções implicadas na palavra "*componenda*" numa *ideia geral* de compor.
> 2 – As *ideias gerais* de compor: todas a referências à criação musical, elaboração, materiais para fazer música, processos de tratamento dos materiais, formas musicais, etc, serão coletadas nos textos, como fragmentos para reconstruir um mosaico. Assim, por exemplo, trazemos para dentro do âmbito de 'compor' a noção grega de ποιητική (*poietiké* = criação).
> 3 – As *referências factuais*, não discursivas: todos os relatos de processos que se assemelhem de alguma forma aos dois critérios acima, mas que não necessariamente façam uso de termos associados ou correlatos, entrarão na nossa análise. Esse critério, obviamente, infere mais diretamente sobre as narrativas e descrições, encontradas nas entrevistas colhidas durante o processo de pesquisa. Por exemplo, quando um compositor se refere a uma 'geração de material' produzida através de 'experimentações no papel' e afirma que isso 'ainda não é compor', somos impelidos a deturpar seu discurso, pois, dentro da proposta do modelo, ele está já em pleno processo compositivo, embora seus enunciados digam o contrário. Esse é o único critério que recorre a um nível maior de interpretação pois implica numa extração de um "não-dito" a partir do que o sujeito disse de fato.

Os três critérios apresentados acima são análogos ao que Deleuze (descrevendo a arqueologia de Foucault) chama de "fatias de espaço" dos enunciados.

A primeira "fatia" – correspondente ao nosso critério das *palavras em si* – é a do espaço *associado*. Um enunciado sobre *compor* compartilha seu espaço conceitual com outros enunciados do mesmo grupo – outros enunciados sobre *compor*. Se pegamos como exemplos uma frase como: "compor exige conhecimento das técnicas do contraponto" e outra que diz que "compor é uma atividade livre e sem regras", veremos que essas frases, embora se contradigam, compartilham um espaço associado, pois ambas se referem a 'compor'. Está claro que, em cada um

dos casos, o termo 'compor' significa uma coisa distinta, mas como assunto genérico é ele que garante o espaço associado dos dois enunciados. Deleuze define essa "fatia" como "*um espaço colateral,* associado ou adjacente, formado por outros enunciados que fazem parte do mesmo grupo." (DELEUZE, 1988, p.16)

A segunda fatia, do espaço *correlativo,* equivale ao nosso critério das *ideias gerais*. Um enunciado do tipo: "a música é a arte dos sons" abre todo um leque de correlações possíveis dentro dos campos semânticos de "música", "arte" e "sons". Evocam-se relações entre música e acústica (e derivadamente entre música e ciência), música e percepção auditiva (abrindo caminho para abordagens psicológicas, fisiológicas, neurológicas da música), música e arte (remetendo a questões estéticas e comparações com outras linguagens artísticas). Todas essas derivações fazem parte do espaço correlativo, habitado por ideias gerais de 'música', 'arte' e 'sons'. Além disso, o enunciado apresentado acima ("a música é a arte dos sons") compartilha espaços correlatos com conceitos como 'artes sonoras' (em relação com 'música' como arte dos sons), 'artes visuais' (comparação com a arte dos 'sons'), 'ciência musical' (contraposta à 'arte' musical), etc. O espaço correlativo é um tanto confuso por não apresentar limites tão claros quanto o espaço associado. Além das derivações como apresentadas acima, fazem parte ainda do espaço correlativo implicações contextuais: quem disse a frase; quando ela foi dita; que outros enunciados podem emergir desse dito. Deleuze resume assim as características do espaço correlativo:

> A segunda fatia de espaço é o *espaço correlativo*, que não deve ser confundido com o associado. Desta vez trata-se da relação do enunciado não mais com outros enunciados, mas com seus sujeitos, seus objetos, seus conceitos. (*ibid.,*p. 18)

A terceira e última fatia de espaço que delimita os enunciados é a do espaço *complementar*, o das formações não discursivas, a que fazemos analogia no critério das *referências factuais*. Na definição de Deleuze:

> [...] a terceira fatia de espaço, que é extrínseca: é o *espaço complementar*, ou de formações não-discursivas ("instituições, acontecimentos políticos, práticas e processos econômicos").[…] Uma instituição comporta ela mesma enunciados, por exemplo, uma constituição, uma carta, contrato, inscrições e registros. Inversamente, os enunciados remetem a um meio institucional […] *relações discursivas com os meios não-discursivos*, que não são em si mesmos internos nem externos aos enunciados[…] (*ibid*., p.21)

O exemplo que usamos na descrição do critério das *referências factuais* – do compositor que afirma que a experimentação dos materiais ‘ainda não é compor’ – se encaixa aqui no item das práticas: o enunciado coletado se refere a uma prática (compor) sem questionar seus fundamentos. Essa ‘fatia’, ou categoria pode ainda, como dito na citação acima, se referir a “instituições”, como a ‘música de concerto’, a ‘teoria musical’, a ‘arte’, ou outras cuja implicação nos seja útil.

A partir dos três critérios estabelecidos para a escavação dos discursos *de* e *sobre* compor, evitamos a ânsia de interpretar ou formalizar – ainda que essas operações se mostrem úteis *a posteriori* – quando de-talhamos (re-cortamos) os enunciados através das três fatias propostas acima.

1.3.1.1 – Composição como Proposição

A arqueologia dos discursos sobre compor música vem revelar situações atemporais (eternos presentes) em que as falas coletadas – não importa se ditas hoje, há quinhentos ou dois mil anos – se referem à proposição de algo novo, ou pelo menos, algo 'outro'. ***Com*****por é também *pro*****por,** porque o compositor é um propositor de situações musicais. O compositor está sempre com o foco nessa 'outra' música, na 'nova' música, numa música por vir; está sempre propondo uma ideia diferente do que *pode ser* música. Então, em vez de procurar determinar as continuidades que descreveriam uma trajetória histórica evolutiva da música, observaremos situações de ruptura, recortes específicos de momentos em que esteve evidente a vocação da atividade de compor com foco num vir-a-ser.

Chegaremos então a uma continuidade da ideia de compor a partir da descontinuidade da ideia de música. Se a *intenção* de compor é e sempre foi a mesma: criar algo *outro* ou algo *novo*, a música, justamente por isso, é (e pode ser) muitas coisas distintas, muitas outras e novas coisas a cada nova (re)invenção de si mesma, a cada vez que ela se (re)compõe. É notável, portanto, que o conceito de música apresente acepções muito diversas, e até contraditórias, nos seus empregos ao longo da história, justamente por ser considerada uma dessas “continuidades milenárias, quase sem origem” (v. citação abaixo). Os enunciados referentes à música seriam entendidos enganosamente como continuidade histórica, quando na verdade apresentam descontinuidades que praticamente descaracterizam a *instituição* à que se referem.

Tomemos como base de comparação um trecho de *Arqueologia do Saber*, em que Foucault trata de outros campos de saber, mas cujas implicações são análogas para os conceitos que estamos tratando aqui:

> Há, por exemplo, enunciados que se apresentam [...] como pertencentes a essas continuidades milenárias – quase sem origem – que chamamos gramática ou medicina. Mas o que são essas unidades? Como se pode dizer que [...] a análise do juízo feita pelos gramáticos de Port-Royal pertence ao mesmo domínio da identificação das alternâncias vocálicas nas línguas indo-europeias? O que é, então, **a** medicina, **a** gramática, **a** economia política? Será que não passam de um reagrupamento retrospectivo pelo qual as ciências contemporâneas se iludem sobre seu próprio passado? São formas que se instauraram definitivamente e se desenvolveram soberanamente através do tempo? Encobrem outras unidades? E que espécie de laços reconhecer validamente entre todos esses enunciados que formam, de um modo ao mesmo tempo familiar e insistente, uma massa enigmática? (FOUCAULT, 1969 [2008], pp. 35/36)

E com respeito à "massa enigmática" a que tratamos indiscriminadamente pelo termo "música"? Analogamente, perguntaríamos: Como se pode dizer que o *corpus* de fenômenos tratado por Guido D'Arezzo em seu *Micrologus* (ca. 1030) pertence ao mesmo domínio do *Tratado dos objetos musicais* de Pierre Schaeffer (1966), ou do *Tratado de harmonia* de Rameau (1722)? E, ainda assim, todos se abrigam sob a lona conceitual do termo '*música*' e têm ligação inevitável com a ideia geral de '*composição*'. Esses textos são *conjuntos de enunciados* referentes à música e com implicações paradigmáticas sobre o conceito de composição. Mas os objetos ou instituições aos quais se referem, embora sejam referidos mais ou menos pelas mesmas palavras, não mantêm uma identidade contextual nas distintas *epistemes*[26] em que foram proferidos. Vejamos outro paralelo útil, em que Foucault trata de conjuntos de enunciados referentes à loucura[27]:

> Mas há mais ainda: esse conjunto de enunciados está longe de se relacionar com um único objeto, formado de maneira definitiva, e de conservá-lo indefinidamente como seu horizonte de idealidade inesgotável; o objeto que é colocado como seu correlato pelos enunciados médicos dos séculos XVII ou XVIII não é idêntico ao objeto que se delineia através das sentenças jurídicas ou das medidas policiais; da mesma forma, todos os objetos do discurso psicopatológico foram modificados desde Pinel ou Esquirol até Bleuler: não se trata das mesmas doenças, não se trata dos mesmos loucos. (FOUCAULT, *ibid*. p. 36)

[26] Por *episteme,* Foucault designa [...] um conjunto de relações ligando diferentes tipos de discursos e correspondendo a uma época histórica dada. *("Par épistémè, Foucault désigne [...] un ensemble de rapports liant différents types de discours et correspondant à une époque historique donnée"* REVEL, 2002, p.25)

[27] Aqui lembramos de Smetak: "Falar de música é tolice; fazer música é loucura". Nesse ponto a fala de Foucault serve bem de alegoria da tolice e a loucura se encontrando uma sobre a outra.

Apesar de Guido, Schaeffer e Rameau (aqui tirados como exemplos ao acaso, entre muitos outros possíveis) falarem em nome da música, também "não se trata dos mesmos loucos".

É interessante observar, nessa investigação arqueológica, o caminho inverso que fizeram os campos semânticos dos dois conceitos centrais deste trabalho: **música**, perdendo o sentido amplo de leitura do universo que tinha no mundo antigo, para se converter em simples "linguagem artística" na modernidade; e **composição**, que evoluiu de termo técnico restrito à elaboração de melodias e condução de vozes, para chegar a ser sinônimo de "criação musical" no sentido mais amplo que se possa conceber modernamente.

A "continuidade milenar" a que chamamos de 'música', ao longo da história, tem apresentado grande variedade de características e significados sociais, culturais e simbólicos, o que dificulta inclusive a proposição de uma ontologia musical no presente. De sua origem mítica no ocidente – inspirada pelas Musas – a música chegou à Idade Média, sustentando um *ethos* semelhante ao de qualquer campo científico atual. As implicações do pensamento musical na intelectualidade medieval eram análogas às da física, da química da matemática ou da biologia no mundo moderno. Isso pode ser atestado pela importância conferida ao *De Institutione Musica* de Boécio:

> Se o texto de Boécio era pouco relevante para a maioria dos músicos praticantes no século 6, sua concepção pitagórica de música permaneceu de interesse vital para intelectuais da universidade, matemáticos, e filósofos. Dentro desse quadro conceitual, a música era classificada as como uma das sete artes liberais, que eram consideradas como fundamentos essenciais para o treinamento nas faculdades superiores da filosofia e da teologia.[28]

Antes de sua completa conversão em 'linguagem artística', a música servia de modelo para o pensamento científico e filosófico do início da era moderna (na verdade, nessa época a distinção entre filosofia e ciência não era muito clara). As concepções de harmonia e vibração por simpatia influenciavam o campo da filosofia experimental, ainda incipiente, que aos poucos vinha substituir a ideia de 'magia natural' por explicações mais "científicas", embora ainda de caráter um tanto

[28] If Boethius's text was of little relevance to most practicing musicians by the six- teenth century, his Pythagorean conception of music remained of vital interest to uni- versity scholars, mathematicians, and philosophers. Within this conceptual framework, music was classified as one of the seven liberal arts, which were regarded as essential grounding for training in the higher faculties of philosophy and theology. (GOUK, 2008, p. 225)

encantado e platônico (GOUK, 2008). As teorias científicas de base musical foram inclusive importantes na obra de fundadores da astronomia e da física moderna, como Johannes Kepler e Isaac Newton:

> […] a teoria musical contribuiu positivamente para a obra de Newton em três áreas cruciais: no desenvolvimento da sua teoria da cor (o campo da óptica), na sua análise da propagação das ondas nos *Principia* (dinâmica), e, finalmente, na sua lei da atração gravitacional universal, cujo resultado se baseia muito efetivamente na obra já descrita [*Harmonices mundi (1619)*] de Kepler.[29]

Já a composição (musical) embora tenha carregado acepções igualmente diversas, sempre se definiu por características operacionais mais ou menos determinadas. Se generalizarmos bastante – como é a proposta deste trabalho – veremos que compor uma polifonia na Ars Nova envolvia habilidades mentais análogas a compor uma peça de música concreta: o compositor, em ambos os casos, lida com materiais (melodias ou sons gravados) que ele vai processar (combinar com outras vozes, recortar e colar, fazer repetições, variações etc) e que resultarão numa forma cujo suporte de registro é a partitura (no caso da polifonia) ou a gravação (no caso da peça concreta). Apesar dessa semelhança no modelo da ação, é óbvio que se tratam de situações completamente distintas, de contextos afastados por muitos séculos, separados por acontecimentos diversos e transformações de mentalidade e tecnológicas.

Como então podemos nos referir a ambos os exemplos (a polifonia da *Ars Nova* e a música concreta) como "composição musical", senão buscando seus aspectos mais gerais? Para chegar a essa generalidade definidora, e reduzi-la aos seus aspectos mínimos já mencionados (material, processos e forma), implicando suas condições externas (contexto e inspiração), vamos apresentar, no segundo capítulo, falas de *autoridade* e de *autoria* sobre compor música, coletadas de acordo com os critérios das 'palavras em si', das 'ideias gerais' e das 'referências factuais' e organizadas a partir de quatro categorias de fontes, a saber: (1) Livros técnicos auxiliares (de teoria, composição, contraponto, orquestração, etc); (2) Teorias da nova música ou da criação musical; (3) Modelos particulares de compor e escritos

[29] music theory contributed positively to Newton's work in three crucial areas: in the develop- ment of his theory of color (the realm of optics), in his analysis of wave propagation in the Principia (dynamics), and, finally, in his law of universal gravitational attraction, the achievement which built so efectively on Kepler's work already described. (GOUK, 2008, pp. 235/236)

de compositores; (4) Relatos informais de processos (entrevistas, falas informais, etc).

Esperamos, com a aplicação do método da arqueologia, levantar um número de referências discursivas suficientes para que a descrição do modelo seja compreendida dentro de um âmbito claro do que pode ser compor de acordo com quem compõe. A potência da proposta arqueológica pode ser constatada pelo impacto da obra de Foucault nos estudos pós-modernos, pós-coloniais e outros pós[30]. Por irônico que pareça, ainda soa necessário recorrer à "assinatura" de Foucault, ao documento portanto, para validar o método que age em sentido contrário.

Ambientados com os princípios da arqueologia, podemos prosseguir com a descrição do que seria uma fenomenologia de compor e como ela reflete a própria estrutura modelar que propomos neste trabalho.

1.3.2 – Fenomenologia

Para abordar a *ação* de compor – e não mais os ditos, os enunciados sobre compor – enveredamos pelo campo da fenomenologia, entendendo ser este o ambiente ideal para captar o ato criativo a partir da perspectiva de quem o vive e o pratica: o compositor. Essa tradição filosófica moderna se desdobra em diversas tendências, sendo notórias as linhas mestras da fenomenologia alemã – derivada das formulações iniciais de Husserl seguidas por Heidegger – e da fenomenologia francesa – a partir da obra de Merleau-Ponty, via ecos de Husserl na obra de Bergson, Bachelard e outros, e com implicações diretas no existencialismo de Sartre, por exemplo. No entanto, é difícil precisar limites e "escolas" de fenomenologia, pois o campo de estudos fenomenológicos é muito aberto e participa de uma intensa troca mútua de influência com outras tendências filosóficas e científicas. No caso específico da musicologia, há muitas incursões particulares no campo da fenomenologia, das quais cito algumas das mais significativas e influentes:

Thomas Clifton ainda permanece, mesmo depois de trinta anos, como a principal referência de trabalho denso dedicado a uma fenomenologia da música. Em seu livro *Music as Heard* (CLIFTON,1983), o autor elabora uma fenomenologia

---

[30] Um bom exemplo de abordagem arqueológica em musicologia é o trabalho, já citado, de Daniel Chua, *Absolute Meanings – absolute music and the construction of meaning.* (v. Bibliografia)

da experiência musical baseada na escuta intersubjetiva (ou, nas suas palavras: na "possessão mútua"), onde são identificados quatro "estratos" da percepção musical: tempo, espaço, jogo e sentimento.

Lawrence Ferrara, já em parte referenciado no trabalho de Clifton, mas também fortemente embasado em Heidegger e Gadamer, propõe uma aplicação da fenomenologia como ferramenta de análise musical (FERRARA, 1984). Na área da composição há o apontamento de Otto Laske em seu texto "Toward an Epistemology of Composition" (LASKE, 1991) no sentido de uma abordagem fenomenológica da obra musical, também desenhado sobre os princípios expostos por Heidegger em "A origem da obra de arte" (HEIDEGGER/MOOSBURGER, 2007). Além desses autores, relativamente bem conhecidos e citados em muito trabalhos acadêmicos, há o trabalho de James Tenney, *Meta+Hodos,* um pouco mais obscuro, ao menos nas publicações brasileiras. Esse livro, que como consta em seu subtítulo se propõe a apresentar "*uma fenomenologia de materiais musicais do século 20 e uma abordagem ao estudo da forma"* (TENNEY, 1988) traz uma complexa elaboração conceitual baseada em princípios da *Gestalt*, para abordar, sobretudo, relações temporais na música.

Apesar desse lastro teórico no campo da fenomenologia musical, não tive contato com trabalhos cujo foco apontasse para uma fenomenologia do *ato de compor,* dissociado de sua culminância em uma obra, ou com foco na criação musical, em vez da percepção de música. As abordagens que citei acima, em geral, se colocam numa perspectiva mais estética/estésica (à exceção da obra de Tenney) do que poética/poiética. Mesmo o texto de Laske, embora proponha um modelo do ato de compor, coloca-o sob um paradigma teleológico, culminando numa obra, um objeto estético. A proposta desta tese é abordar o ato poético de compor, antes de tudo. É evidente que esse ato tem origem na capacidade *estésica* do compositor, mas o que mais nos interessa aqui é como essa *estésis* alimenta a *poiésis*[31].

A abordagem fenomenológica do ato de compor, que aqui propomos, se diferencia da maioria das incursões em fenomenologia da música em dois pontos fundamentais:

[31] Os pares estético/estésico e poético/poiético são sínteses de concepções filosóficas clássicas (poética e estética) com os termos semiológicos estésis e poiésis (recepção e criação) utilizados por exemplo por Nattiez em sua semiologia musical. Veremos referencias mais detalhadas a esses termos no decorrer da tese.

> 1 – As propostas mais conhecidas de estudo fenomenológico da música quase sempre abordam o fenômeno do ponto de vista estético: a experiência de quem entra em contato com a música como ouvinte ou "apreciador", sendo raros os casos em que o ato criativo ou mesmo a performance (que tem sua carga de criação) são observados.
> 2 – Mesmo as abordagens fenomenológicas do aspecto poético musical (da criação) ainda assim estão quase sempre focadas na "obra", ou seja, no objeto estético pronto, e não no seu processo de criação. Cabe observar que nos trabalhos em língua inglesa, alemã e outras de raiz germânica, há ambiguidade nessa questão pois os termos para 'obra' (*work*, em inglês, *Werk*, em alemão, etc) significam também 'trabalho', implicando o ato criativo em processo[32].

O pensamento desenvolvido neste trabalho faz referência a esses autores que abordaram a música sob uma perspectiva fenomenológica – como a já mencionada obra sobre os estratos fenomenológicos da percepção musical de Thomas Clifton (1983) e também a ontologia da obra musical de Roman Ingarden (1962 e 1989) – bem como a outros que, embora não se referindo diretamente à música, trazem contribuições à nossa construção de pensamento, como a origem da obra de arte, em Heidegger (2007), ou a metafísica da arte de Nishida Kitarô (1958 [1966]). Não cabe, porém, uma revisão bibliográfica do tema específico de uma fenomenologia de compor, pois não tenho conhecimento de outra proposição específica dessa natureza. Até o momento, poucos textos com intenção clara de propor uma análise do compor a partir da fenomenologia foram encontrados por mim, com as notáveis exceções da proposta de Laske (1991) de uma epistemologia da composição, com bases na obra citada de Heidegger, e de aspectos da obra de Lima (2012) que faz referencia, entre outros, a Clifton e também Heidegger.

1.3.2.1 - Termos fenomenológicos

A proposição de uma fenomenologia de compor, procurará chegar à essência desse fenômeno. Compor, sendo uma ação, ou melhor, uma coordenação de atos intencionais, é tratado como um fenômeno a partir do momento que esses atos se apresentam para minha consciência e na forma de experiências. Como compositor, eu experimento compor enquanto componho, e é assim que tenho acesso à essência básica da ação. À medida que vou reiterando minhas experiência vividas,

[32] cf. Heidegger, *A origem da obra de arte*, (v. Bibliografia)

cada vez que retorno ao ato de compor, vou construindo uma experiência de vida sobre ele captando as essências empíricas até formar pensamentos e conceitos.

Todos os termos grifados no parágrafo anterior tem um significado específico na nomenclatura fenomenológica. Parece necessário, portanto, apresentar brevemente um elenco de termos específicos usados nesse campo, antes de prosseguir na descrição da nossa fenomenologia de compor, a começar pelo próprio termo 'fenomenologia'.

A fenomenologia é o estudo dos fenômenos, o estudo da maneira como as coisas aparecem para nossa consciência convertendo-se em experiência. Um *fenômeno* – da raíz grega φαινώ (*fainó*): parecer, aparecer, mostrar-se, dar-se a ver – é algo que se apresenta à nossa percepção. A fenomenologia propõe um retorno às coisas mesmas, para captá-las na sua essência. Edmund Husserl, considerado o pai da fenomenologia moderna, a definia como "método da crítica do conhecimento universal das essências" (GALEFFI, 2000, p. 14). A fenomenologia seria o "caminho (método) que tem por meta a constituição da ciência da essência do conhecimento ou doutrina universal das essências" (*ibid.*). Para Husserl, há dois tipos de *essência* (no original alemão, *das Wesen*, também traduzido como "o ser"): *Grundwesen*, as 'essências básicas', e *empirisches Wesen*, as 'essências empíricas'. As essências *básicas* são acessíveis à intuição direta, antes mesmo de passar por um processo de julgamento, aprendizado ou raciocínio, e se relacionam estreitamente a conceitos de outros campos análogos, como a *primeiridade* da semiótica peirceana[33] e a *novidade radical*[34], de Bergson. As essências empíricas são configurações posteriores, apreendidas a partir da vivência reiterada dos fenômenos.

Além da noção fundamental de 'essência', a fenomenologia conta com um vasto vocabulário de termos específicos, muitos deles cunhados por Husserl e posteriormente desenvolvidos por outros pensadores como Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty. Detalho abaixo alguns dos conceitos mais importantes para compreender e estabelecer nossa fenomenologia de compor.

---

[33] A primeiridade (*firstness*) é uma das categorias da Ideoscopia (seguida de *secondness* e *thirdness*), teoria proposta por Charles Sanders Pierce, o pai da semiótica. Primeiridade é a relação imediata entre um sujeito e um objeto da consciência: como sentir um cheiro sem identificar sua fonte, por exemplo.

[34] A ideia de 'novidade radical' proposta por Henri Bergson é um tanto complexa para ser explicada em poucas palavras. Resumida grosseiramente, seria uma percepção aguda da irrepetibilidade de todas as coisas, baseado na ideia de que o tempo não dá marcha a ré. Assim sendo, cada evento é sempre radicalmente novo mas os nossos condicionamentos causariam um certo embotamento que nos impede perceber a "novidade radical de todas as coisas". (Para um aprofundamento na ideia, v. Bergson, 2006, Capítulo III – "O possível e o real", especialmente p.113 e seguintes)

O primeiro e talvez o mais importante desses conceitos é o de *Lebenswelt*, uma expressão alemã que significa literalmente “mundo da vida”, às vezes também traduzida como “mundo vivido”. *Lebenswelt* é o mundo da experiência vivida. Husserl o descrevia como o "mundo da experiência imediata", o mundo como "já é", o mundo como experimentado na "atitude natural primordial", o mundo da "vida natural original" (GALEFFI, *op. cit*, *ibid*). A percepção é uma abertura primordial para o *Lebenswelt* (cf. MERLEAU-PONTY, 2006, cap. 1). Viver no mundo é estar aberto para os estímulos que vão formando e transformando nosso *corpo* (*ibid.*). A *experiência*, como veremos a seguir, emerge no *Lebenswelt* a partir do contato feito entre o Ser e os objetos da percepção, embora em muitos casos essa distinção entre sujeito e objeto não se estabeleça claramente[35].

Há dois tipos de experiência para a fenomenologia: *Erlebnis* e *Erfahrung*. As experiências pontuais, experiências particulares, são *Erlebnisse* (no plural), chamadas no jargão fenomenológico de “experiências vividas”. *Erlebnis* é uma experiência “primeira”, no sentido de *primeiridade* encontrado na semiótica de Peirce (v. nota na página anterior). O acúmulo de experiências vividas são as *Erfahrungen* (plural), ou “experiências de vida”. *Erfahrung* é a experiência adquirida, a experiência resultante de recorrências das experiências vividas (*Erlebnisse*). Para o filósofo japonês Nishida Kitarô:

> […]a experiência em sua forma original não é o exercício de indivíduos equipados com habilidades sensórias e mentais em contato com o mundo exterior; ela antes precede a diferenciação entre sujeito experimentando e objeto experimentado, e o indivíduo é formado a partir disso. “O momento de ver uma cor ou ouvir um som” é anterior não só ao pensamento de que a cor ou o som é a atividade de um objeto externo ou de que se está percebendo esse objeto, mas também ao julgamento do que possam ser a cor ou o som” (NISHIDA, 1990: 3)[36]

Outro conceito central para entender o esquema básico da fenomenologia é o de Ser-no-mundo. Essa expressão, em português – assim como *Being-in-the-world*, em inglês – se relaciona com dois termos comumente usados por Heidegger para substituir o uso irrefletido de outros termos como sujeito, objeto, consciência e mundo. O primeiro desses termos é *In-der-Welt-sein*, cuja tradução literal é

[35] Merleau-Ponty nos oferece um bom exemplo: quando juntamos nossas mãos (duas mãos de uma mesma pessoa) qual delas é o sujeito e qual é o objeto? (cf. MERLEAU-PONTY, op. cit, p. 25)

[36] “experience in its original form is not the exercise of individuals equipped with sensory and mental abilities who contact an exterior world; rather it precedes the differentiation into subject experiencing and object experienced, and the individual is formed out of it. “The moment of seeing a color or hearing a sound” is prior not only to the thought that the color or sound is the activity of an external object or that one is sensing it, but also to the judgment of what the color or sound might be”

justamente ser(ou estar)-no-mundo. Esse termo, no original em alemão, é uma expressão verbal, não devendo portanto ser entendido apenas de forma substantiva – não se trata exatamente de um ser (uma criatura, um ente) no mundo e sim do fenômeno ativo de ser, do *verbo* ser. Ser ou estar no mundo implica na não-separação entre sujeito e objeto, já que, de acordo com o conceito de intencionalidade (outro conceito importante para este trabalho), toda consciência é consciência de algo. A implicação desse "algo" (o objeto) é condição da própria consciência.

O outro termo usado por Heidegger, no campo semântico de ser-no-mundo é *Dasein.* A tradução literal do termo em português, Ser-aí[37], é comumente usada como análoga a ser-no-mundo, embora haja alguma diferença de sentido entre as duas expressões. *Dasein* é um termo comum na língua alemã que pode ser traduzido simplesmente como "existência", mas Heidegger se refere especificamente à existência humana e sua relação inseparável com a ação intencional. Por intencional entenda-se qualquer ação com propósito direcionado, seja pegar um palito de fósforo no chão ou escrever uma sinfonia. Dasein é a condição geral dos atos intencionais do ser humano.

Para nossa *fenomenologia de compor*, utilizaremos a expressão ser-no-mundo em sua forma substantiva ('o' ser no mundo) quando nos referirmos ao compositor, o ser (ou o 'ente') cujos atos intencionais se configuram na ação de compor. Lógica básica: é o compor que faz o compositor, não podendo haver compositor que não componha. A partir desse princípio poderemos chegar seguros, mais adiante, a um dos termos mais caros à nossa pesquisa: *Erschlossenheit,* ou a *abertura* fundamental do ser para o mundo-da-vida. Optei por inserir *Erschlossenheit* no campo semântico de *inspiração*, num esforço de resgatar a validade operacional desse conceito tão amplamente referido e tão mal explorado por estudos de poética e estética contemporâneos. Resumo rápido: a *inspiração* é uma abertura do compositor para o mundo, a capacidade de apreensão estética do mundo, que é condição básica para a expressão poética do ato de compor[38].

---

[37] A palavra é formada por *Da* =o advérbio lá/ali/aí e *Sein* = o verbo ser/estar em alemão. Ser-aí é uma tradução consagrada, embora a expressão "Estar-aí" talvez dê uma ideia melhor do conceito em português.
[38] A 'inspiração' será abordada em detalhe nas próximas páginas.

1.4 - MICRO-FENOMENOLOGIA DE COMPOR

Munidos dessa visão superficial sobre os conceitos, passemos a uma descrição específica da micro-fenomenologia de compor. O uso do prefixo "*micro-*" explicita que as linhas abaixo traçam, tão somente, os contornos do que pode vir a ser uma teoria fenomenológica sobre o ato de compor música. Nos capítulos seguintes, procuro demonstrar possibilidades de aplicação prática dessa teoria em análises e em proposições criativas de composição, indo no sentido de uma fenomenologia de compor um pouco mais "macro".

Também cabe esclarecer a escolha do termo "compor" em vez de "composição". Como dito antes, estaremos atentos ao *ato em si* de compor, considerando a 'obra composta' como sua consequência. Por isso a preferência por micro-fenomenologia "de compor" e não "da composição": para que esteja claro o foco no 'compondo' em vez do 'composto'.

A *micro-fenomenologia* se explica a partir dos termos utilizados para sua definição: **Compor no Mundo**. Procederemos agora com a descrição de cada um dos termos, inclusive o conectivo "**no"**, que justamente é a liga que dá sentido à relação entre "**compor"** e "**mundo"**. Pela ordem, comecemos por "compor".

1.4.1 - COMPOR NO MUNDO

1.4.1.1 – Princípios

Etimologicamente, com-por é por-junto. O termo *componere*, em latim, aparece em textos da idade média, em geral referindo-se à escrita de melodias. Guido D'Arezzo, no *Micrologus* (ca. 1030) no capítulo já mencionado aqui, intitulado "*De commoda vel componenda modulatione*" ("*Sobre a maneira apropriada de compor uma melodia*"), aponta certos princípios (similaridade, contraste, simetria) que deveriam ser observados quando partículas mínimas (neumas) são *postas juntas* (com-postas) num todo coerente[39]. Embora refira-se especificamente a melodias, os princípios de Gestalt *avant la lettre* apresentados por Guido seguem diretrizes úteis para o trabalho compositivo até os dias de hoje. Além de apresentar as regras, Guido observa já a necessária habilidade de saber transcendê-las, ao comentar que: "No entanto, o músico não se restringe a tais necessidades da regra,

[39] Oxford Dictionary of Music, verbete "Componere".

já que, de toda maneira, esta arte se mantém transformando por uma variedade razoável na disposição das notas".[40]

Da mesma forma, a melopeia grega (*μελοποίια* = criação melódica) seguia princípios que, se expandidos para outros materiais além do *melos*, serviriam de base para uma categorização de processos compositivos contemporâneos.

> Aristides Quintilianus (i.12) se refere a escolha (*λῆψις*), mistura (*μίξις*), e utilização (*χρῆσις*) como as três partes da composição mélica (e rítmica). Escolha é uma questão de decidir sobre a escala e a posição da voz adequadas; mistura envolve arranjo de notas, posições da voz, gêneros e escalas; e utilização [usage] se aplica a três tipos de gesto musical: sequência (*ἀγωγή*), sucessão (*πλοκή*), e repetição (*πεττεία*) (Cleonides acrescenta um quarto tipo, prolongação [τονή]).[41]

Os princípios acima, embora milenares, são tão abrangentes e pertinentes para o que entendemos como 'compor' (até) hoje, que se poderia formular toda uma teoria somente a partir deles. Aí vemos já posta a questão do "campo das escolhas" (LIMA, 2012 p. 27) e da coleta de materiais. Também o pensamento sofisticado sobre a maneira de "misturar" (μίξις [míxis]) os materiais coletados, não como formato (*σχήμα* [schema]) mas como fluência (*ῥυθμώς* [rhythmos]) já eram colocados por Aristóxeno, no século 3 a.C. (MACRAN, 1902, p. 95 e 165). As categorias de *utilização* (*χρῆσις* [*chrésis*]) são quase leis da composição: a 'condução' (ἀγωγή [*ágogé*]) rege os andamentos e as proporções energéticas do fluxo; a 'sucessão' (πλοκή [*ploké*]) rege a ordem dos eventos; a 'repetição' (πεττεία [petteía]), termo auto-evidente, é o aspecto responsável, entre outras coisas, pelo "equilíbrio entre transformação e permanência [*invariance*]" (REYNOLDS, 2002, p. 15)[42]. O quarto procedimento listado parece ter sido mal interpretado como 'prolongação' pelos autores (Cleonides ou Mathiessen ou ambos). A palavra *τονή* (*toné*) significa acento, ênfase (*τονίζω* [*tonízo*] é "acentuar" e figuradamente "por em evidência, destacar") dando a entender que se trata de um princípio de destaque ou acentuação do evento musical, que pode ser obtido pela prolongação do evento,

[40] [...] "nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat". (Micrologus, cap. 15.). Ou, na tradução em inglês proposta por Warren Babb: "However, the musician does note restrict himself by such stringency of rule, since in every way this art keeps transforming itself through a reasonable variety in the ordering of notes". (BABB; PALISCA, 1978, p. 71)

[41] Aristides Quintilianus (i.12) refers to choice (λῆψις), mixing (μῖξις), and usage (χρῆσις) as the three parts of melic (and rhythmic) composition. Choice is a matter of deciding upon the proper scale and position of the voice; mixing involves the arrangement of notes, positions of the voice, genera, and scales; and usage pertains to three types of musical gestures: sequence (ἀγωγή), succession (πλοκή), and repetition (πεττεία) (Cleonides adds a fourth, prolongation [τονή]).(MATHIESEN, 2008, p.129)

[42] "the balance between transformation and invariance"(op. cit.)

mas também por outros recursos de ênfase[43]. A *toné* teria importância central na definição dos pontos chaves numa forma musical – por exemplo, centros *tonais*.

1.4.1.2 - Simples fazer

O equivalente grego do nosso compositor era o *ποιητής* (*poietés*). Por tentadora que seja semelhança e a ancestralidade com palavra *poeta*, o *poietés* era um criador, um fazedor (ποιέω=fazer) de "artes", e não apenas do que hoje entendemos por poesia. As *habilidades musicais* envolviam diversas formas de fazer, entre elas a melopeia (μελος + ποιία = forma de fazer melodia) e a ritmopeia (ῥυθμο + ποιία = forma de fazer ritmo). A ritmopeia, especificamente, preconizava a organização em fluxo das *coisas ritmizáveis* (ῥυθμιζομένα = rhythmizomena): sons, palavras, movimentos do corpo e o que mais se prestasse a ser organizado no tempo. O *poietés*, por princípio, trabalhava o ofício de fazer as coisas (palavras, sons, gestos) se arrumarem no tempo, e isso veio a se chamar música.

A ideia de compor como *simples fazer* pode soar estranha a ouvidos condicionados à pompa heroica e fantasmagórica da genialidade, assim como pode soar medíocre aos admiradores do espírito virtuoso da complexidade construtiva. Mas compor, em essência, é 'fazer' simplesmente, embora seja um fazer *em si*, livre da funcionalidade da coisa feita[44]. Compor, como ensina Lindembergue Cardoso, é "meter a mão na massa", um meta-fazer que se interessa em "o que" fazer, "com o que", "por que" e "para que"[45]. Herbert Brün sintetiza com clareza uma genealogia da criação e uma ontologia do compositor:

> No momento em que uma pessoa deseja causar algo que, até onde ela saiba, nunca aconteceria sem ela, essa pessoa embarca num processo de criação. Se, somado a isso, seu interesse está em por coisas juntas — estabelecer conexões entre coisas — que de outra forma não se conectariam por si mesmas, e se essa pessoa então conecta essas coisas de modo que elas agora têm um significado e um sentido que sem essas conexões elas não teriam, então essa pessoa é um compositor.[46]

---

[43] Sobre a complexidade da noção de acento, v. Cooper & Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (1960, p. 7 e seguintes).

[44] Lembremos que os gregos distinguiam as habilidades inspiradas pelas Musas (*mousiké techné*) das técnicas empregadas para construir objetos funcionais.

[45] Esquema didático de questões sobre compor encontrado numa ficha de aula de Lindembergue Cardoso (LIMA, 2012, p.).

[46] As soon as a person wishes to bring about something which to the best of his knowledge would never happen without him, he embarks on a process of creation. If, in addition to that, his interest lies in putting things together---establishing connections between things---that otherwise would not connect by themselves, and if he then connects them in such a way that they now have a meaning and sense that without these connections they did not have, then he is a composer.(BRÜN, 2004, p.77)

Compor = com-ponere = pôr-junto: “estabelecer conexões entre coisas que de outra forma não se conectariam por si mesmas” e que passam a ter um sentido que não teriam se alguém não as tivesse unido. Em termos fenomenológicos, esse “causar algo” é um ato intencional. A ênfase no ato intencional vai nos ajudar, posteriormente, a entender a “inspiração” fora da aura mística com que o termo é frequentemente abordado. O *simples fazer* da composição é um fazer “inspirado” apenas na medida em que essa inspiração é uma condição inevitável para compor o que quer que seja, e não o privilégio de alguns (“bons”) compositores.

1.4.1.3 - Agir no tempo

Como todos os atos intencionais, compor é também uma ação no tempo. Mas compor música, sobretudo, é trabalhar diretamente (n)a temporalidade das coisas (dos materiais). Compor música é objetivar o tempo, interferir na consciência temporal, manipular dentro do possível a duração em si. Para se compor música é necessário desenvolver uma habilidade específica para dispor eventos no tempo e, mais do que isso, para forjar eventos que alteram de forma sensível as próprias noções de temporalidade e duração. O resultado de um processo de compor é uma obra ou uma situação eminentemente *temporal*, ainda que seus elementos constitutivos possam ter características *espaciais* intrínsecas. Música é uma forma de *ação no tempo*, como o são todas as ações, mas é também a ação **do** tempo e **com** o tempo. Se o tempo é “o que faz com que todas as coisas não se deem de um só golpe” (BERGSON, 2006, p.39), a música seria o exercício dessa disposição das durações simultâneas e sucessivas.

1.4.1.4 - Criar mundos

Um dos vetores da “composicionalidade” propostos por Paulo Costa Lima é a “criação de mundos”(LIMA, 2012, p. 24) Esse vetor remete diretamente à afirmação de Heidegger (*apud* MOOSBURGER, 2007, p 6) em *A origem da obra de arte*: “Ser obra quer dizer: instalar um mundo”. Compor é criar mundos no Mundo. Todos os nossos atos intencionais estão continuamente *trans*-formando o mundo. No entanto, se o ato (sempre intencional) de compor for visto por quem o faz como uma atividade isolada do seu contexto e das suas condições, ou seja, se o compositor não tiver uma consciência ativa de sua interferência no mundo, ele estará abrindo mão de uma parte de sua intencionalidade.

Aqui percebemos um resquício muito presente do mito da música absoluta: se a música fala "por si", o compositor não precisa fazer nada mais além de tratar de questões "puramente musicais". Mas aqui topamos com um quase-paradoxo. Mesmo que a música fale por si, esse "por si" pressupõe sempre uma intersubjetividade com o contexto. Se o compositor não percebe o contexto como uma *condição* para compor ele estará limitando seu campo de possibilidades, ainda que não se dê conta disso. Estará restringindo suas possibilidades de "inspiração" nesse contexto, e consequentemente, condicionando-se a um ou alguns modos de compor. Em vez de compor a partir das *condições*, estará compondo segundo *condicionamentos*.

1.4.1.5 - Metonímia: o compositor enquanto obra

Outro dos vetores desenhados por Lima em sua teoria da composição é o da "reciprocidade", o "reconhecimento de que as fronteiras entre criador-alguém e ambiente-objeto estão em fluxo constante" (LIMA, op. cit, p. 26). O compositor se faz à medida que faz sua obra: ele "é" sua própria obra. Quando ouvimos Beethoven, estamos na verdade ouvindo a música que ele fez, e se, como observa John Cage, "chamamos os sons de Beethoven" (CAGE, 1967, p. 96) é por conta da confusão criada pelos personagens míticos do "autor", do "Gênio" e outros similares. O compositor é a metonímia da sua obra: ele é o que ele faz[47]. A obra é realizada pela atividade do ser(compositor)-no-mundo, mas é essa obra que torna o *possível-compositor* (qualquer um de nós) um compositor real, aquele que de fato faz.

Obra = *opus* = *operare* = trabalho = fazer. As Musas precisam ser invocadas e a invocação em si mesma já é ação, já é fazer. A criação poética, como dito, em seu princípio mais básico e nuclear, é simples fazer. A sofisticação do fazer leva a estados de excelência da criação, mas não pode ser confundida com a essência mesma da *poiésis*. Seria incorrer numa confusão entre diferença de grau e de natureza, como a afirmação tão comum e amplamente aceita de que uma obra musical sem "estrutura", sem "profundidade", "mal-feita", "pobre", e outras generalidades, simplesmente, *não é música*. Não se trata aqui de defender uma

---

[47] Nesse sentido, e voltando ao assunto, o anúncio pós-moderno da morte do autor soa como a aceitação de uma fantasmagoria, já que "o autor" de fato nunca existiu. Ainda que isso seja apenas retórica epistêmica, pois a instituição da autoria continua a se manifestar mesmo nesses tempos pós-quase-tudo, é difícil negar que um autor sem obra é algo inconcebível (mesmo no maior dos radicalismos conceituais) ao passo que obras sem autor (conhecido ou único) existem às pencas. Fica a questão: a crise da autoria seria também uma crise da autoridade?

estética do defeito, mas apenas de evitar a confusão entre uma questão ontológica e exigências formais de um ou outro contexto.

1.4.2 - COMPOR NO MUNDO

Entre o ato de compor, instituído como prática e conceito – em geral tratado pela alcunha de “composição” – e o mundo que o cerca e lhe dá sentido, há elos de ligação pouco visíveis, mas que são, sob um ponto de vista fenomenológico, as reais condições de existência do fenômeno. Pois compor é um ato de comunicação (embora não necessariamente comunicação “informativa”) entre sujeitos: um ser-humano-sujeito e um mundo-sujeito. A ligação entre esse ser e o mundo é o que gera – ou, mais precisamente, é ela mesma em si – o ato intencional. No recorte específico onde operamos, a ligação entre o compositor e o mundo é o próprio ato de compor.

1.4.2.1 - Abertura e desfecho (*Erschlossenheit*)

O termo alemão *Erschlossenheit* – traduzido frequentemente em português como ‘abertura’ e em inglês como ‘*disclosure*’ – se refere à disponibilidade do ser para perceber o mundo. Também pode se referir a uma abertura repentina, uma culminância na intuição de experiências. Nesse último sentido, chamaremos a ‘abertura’ de ‘desfecho’, o que traz a palavra mais perto de sua acepção original. O sentido de ‘fechar’ está presente tanto no radical inglês *clos*- (dis-*clos*-ure) quanto no alemão Schloss-[48] (Er-*Schlossen*-heit). A palavra ‘desfecho’ evoca ainda uma solução, ou mais precisamente, uma culminância de um processo.

Abertura e desfecho são dois aspectos da percepção que se fazem presentes com frequência nos processos de compor. O compositor está *aberto* para o contexto, intuindo e raciocinando problemas e soluções, materiais e seus processamentos, e está sempre chegando a *desfechos* dos processos em formas que, uma vez materializadas, continuam sendo processadas até que algo (a satisfação ou a desistência do compositor, o esgotamento das possibilidades do material, o cumprimento de uma forma pré-idealizada, etc) interrompa o fluxo num desfecho final. Podemos considerar ainda a trajetória de criações na vida de um compositor como sua ‘obra’, no sentido amplo. Neste caso, os desfechos não põem um limite ao processo, enquanto o compositor continuar em atividade.

[48] *Schlossen*, particípio do verbo *schliessen* (ou *schließen*) = fechar.

O uso do termo *desfecho* faz entender que algo (um canal de comunicação, um fluxo, etc) estava fechado e que foi *des*-fechado no decorrer dos processos de compor. A *abertura* e o *desfecho* caracterizam a condição de compor a que chamamos genericamente de "inspiração". Se, por exemplo, nos referimos à geração de materiais de uma peça dodecafônica (a própria geração da série, quadrados seriais, inversões, retrógrados, superposições verticais, etc), há uma *abertura* racional (mas não somente) para o contexto dodecafônico e os desfechos atingidos estarão de acordo com a natureza desse contexto.

Portanto, ao falar de *inspiração* estamos falando de um fenômeno contínuo (abertura) e de seus picos de intensidade ou culminâncias (desfechos). O desfecho, no âmbito da intuição, pode ser equivalente a uma inspiração súbita ou um insight. O "plano das ideias", reivindicado por tantos teóricos da composição (sobretudo Laske), é uma linha nessa rede de desfechos que formam o tecido maior da abertura para o mundo. O fato de a 'ideia inicial' ter um lugar especial nas teorias de composição revela um certo condicionamento do pensamento sobre música à temporalidade linear – no máximo fazendo concessões a recorrências – onde a ideia estaria em um ponto do processo, anterior à composição "propriamente dita". Veremos abordagens diversas sobre essa questão nas análises dos enunciados de compositores, no capítulo 2.

1.4.2.2 - Intuição e intenção

Segundo Henri Bergson, a *intuição* é uma espécie de consciência imediata, que opera sobre a *duração*. O filósofo estabelece uma distinção muito útil entre intuição e análise, afirmando que "A análise opera sobre o imóvel enquanto a intuição se coloca na mobilidade, ou, o que vem a dar no mesmo, na duração."[49]

A intuição seria então um conhecimento imediato decorrente da percepção de uma coisa, sem distinção analítica entre a própria percepção e a coisa percebida. O conceito semiótico de *primeiridade*, formulado por Peirce, assim como a *sensação*, como propõe Merleau-Ponty, se adaptam bem ao domínio da intuição. Não incorrendo em disputas exegéticas sobre esses termos, o que proponho aqui é que a intuição é uma premissa quase obrigatória do trabalho do compositor.

[49] « L'analyse opère sur l'immobile alors que l'intuition se place dans la mobilité ou, ce qui revient au même, dans la durée. » (BERGSON, La Pensée et le Mouvant, 1412/202).

Ao seguir essa afirmação, não se pode perder de vista de qual intuição estamos falando. A intuição tratada aqui é essa a que Deleuze se refere ao explicar o método de Bergson:

> A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de "precisão" em filosofia.(DELEUZE, 1999, p. 7)

É de uma capacidade adquirida, portanto, que estamos falando, e não de um poder mágico. É este equívoco-chave, de considerar a intuição como uma "simpatia confusa", que desloca sua importância fundamental no pensamento sobre compor. É preciso reiterar, no entanto, a intenção de reabilitação do termo "inspiração", já que na citação acima Deleuze o coloca no mesmo saco das "simpatias confusas". O autor usa o termo "inspiração" como estamos habituados a ouvi-lo no discurso ordinário. Aqui no nosso modelo, no entanto, a intuição seria uma ferramenta importantíssima, o motor mesmo, da inspiração do compositor.

Seguindo na concepção de intuição como método, Deleuze decupa esse método em regras. A primeira delas merece menção aqui, por tocar num ponto muitíssimo caro para nossa investigação:

> PRIMEIRA REGRA: Aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas. (DELEUZE, op. cit. p.9)
>
> [...]
>
> A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas: esse poder, "semidivino", implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros. [...] Mas colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo. (ibid. p.10)

Se essa primeira regra do método da intuição já é útil no caso dos problemas da vida cotidiana, na prática de compor ela se converte em lei. É o compositor, e somente ele, que identifica os falsos problemas e cria os verdadeiros, que são o motor da invenção. Não há outro filtro, além da intuição, para definir as validades ou impossibilidades de um processo compositivo. Neste caso, e sendo muito radical, nem as leis da física se aplicariam tão bem quanto esta "lei" do princípio da intuição.

Paralelamente ao método da **intuição**, temos a **intenção** do compositor. Ao falar de intenção, precisamos fazer referência ao conceito de "intencionalidade":

capacidade da consciência para se referir a alguma coisa (objetos, propriedades, fatos, fenômenos...). Ao contrário da intuição, a intenção é o próprio ato de distinguir sujeito e objeto, é a *objetificação* de algo, a propensão do sujeito a agir despertada por algum estímulo do mundo.

> Processos conscientes são também chamados intencionais; mas aí a palavra intencionalidade significa nada mais que esta propriedade universal fundamental da consciência: ser consciência de algo; como um *cogito*, trazer em si mesmo seu *cogitatum*. [50](HUSSERL, 1960[1982] p. 33)

A ideia intencionalidade se funda na premissa de que toda consciência é consciência de algo. Mas devemos ter em mente que a *consciência* não é uma *representação* de algo (o objeto), e sim um movimento direto, sem interposição, entre a mente e o objeto. Em toda experiência consciente há um objeto que se apresenta para um sujeito, mas não há nada que *objetifique* o objeto, além dele mesmo:

> Isso quer dizer que todo pensar (imaginar, perceber, lembrar, etc.) é sempre pensar sobre algo. O mesmo é verdade para ações: agarrar é agarrar algo, ouvir é ouvir algo, apontar é apontar para algo. Toda atividade humana é sempre atividade orientada, dirigida àquilo que a orienta.[51]

Analisar a atividade de compor – como outras atividades criativas – é uma tarefa complexa porque compor é uma atividade orientada por um objeto em formação constante: a composição. O objeto da ação de compor é formado durante a ação ela mesma. Aqui temos uma base firme para diferenciar “compor” de “composição”. Uma composição é um objeto dado à percepção: ao ouvir uma música, estamos em face a algo já “composto” que vai sendo apresentado às nossas faculdades estéticas. Compor, por sua vez, é um ato intencional direcionado por si mesmo: o objeto do ato de compor – enquanto o compositor não ‘desiste’ ou se dá por satisfeito – é estar “compondo”. Se compor é compor algo, o algo nunca estará pronto enquanto a ação de compor estiver se desenrolando. Essa é uma das *essências* de compor, entendido como ato intencional.

---

[50] Conscious processes are also called intentional; but then the word intentionality signifies nothing else than this universal fundamental property of consciousness: to be consciousness of something; as a cogito, to bear within itself its cogitatum.

[51] “This means that all thinking (imagining, perceiving, remembering, etc.) is always thinking about something. The same is true for actions: grasping is grasping for something, hearing is hearing something, pointing is pointing at something. All human activity is always oriented activity, directed by that which orients it” Fonte: Phenomenology Online, verbete: “Intentionality” <http://www.phenomenologyonline.com/glossary/glossary.html> acessado em 12/02/2012

1.4.3 - Compor no <u>MUNDO</u>

Die Welt ist alles, was der Fall ist.
(O mundo é tudo que é o caso)
Ludwig Wittgenstein,
1º proposição do Tractatus Logicus-Philosophicus

Mundo, palavra vaga e ampla, meta-forma do próprio mundo de conceitos que designa. A utilização da palavra *mundo* aqui tem sua razão de ser no jargão fenomenológico, mas não podemos evitar abordar o termo em outras acepções. Podemos dizer que ideia de Mundo traz a noção/sensação de *totalidade*.

A primeira proposição de Wittgenstein, no seu Tratado Lógico Filosófico, expõe essa ideia como um carimbo estampado em nossa consciência: **O mundo é tudo que é o caso**[52]

No sentido mais comum, o mundo é o planeta (o nosso planeta Terra). Num sentido mais arcaico, o mundo é também "sistema bem ordenado, formado pela Terra e pelos astros". E, consequentemente "outros sistemas análogos que possam existir fora da esfera mais exterior deste sistema"(LALANDE, 1999)[53].

O mundo, conceitualmente, pode se confundir com a "realidade", ou com o "universo" se for entendido como 'o conjunto de tudo o que existe', a totalidade das coisas, dos fenômenos, dos seres. O mundo pode ser, mais restritamente, um vasto conjunto de coisas análogas: o mundo físico, o mundo moral, etc.

Nesta última acepção, há uma dualidade ancestral entre os mundos *sensível* e *inteligível*. O primeiro seria formado pelas "coisas que são ou podem ser objetos de percepção"(LALANDE, *op. cit.*), o segundo seria o "conjunto das realidades <u>*correspondentes*</u> às aparências sensíveis" (*ibid.* grifo meu). Uma correspondência que conota (como toda dualidade) o sentido de divisão ou oposição. Em termos análogos, poderíamos listar uma série de dualidades:

tabela 1 – dualidades nas leituras do mundo

Mundo Sensível	Mundo Inteligível
Mundo Das Sensações	Mundo Das Ideias
Percepção	Raciocínio
Corpo	Mente
Prática	Teoria

e outras oposições dessa natureza.

[52] (WITTGENSTEIN, 1922[2011], p. 11)
[53] LALANDE, Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia, verbete "Mundo", p. 713

O conhecimento musical acumulado desde a antiguidade, envolve um mundo de saberes: noções de matemática (óbvias e abundantes relações), física (acústica, organologia, outras interfaces conceituais), história, astronomia, relações complexas com a linguagem (poesia, prosódia, fonética, tons, contorno, ritmo, e a lista não há de se completar...), especulação filosófica sobre as questões mais abstratas: forma, tempo, harmonia (segundo Heráclito: "concordância dos contrários"), etc.

A vivência[54] musical provoca, viabiliza, mimetiza, *desfecha* um mundo de referencias sensíveis (emoções, analogias imagéticas e sinestésicas). Mais do que isso, a música sempre foi uma gestante de mundos, dentro do Mundo. "Todas as artes aspiram constantemente à condição de música". Escondido sob essa máxima de Walter Pater (GOEHR, 1992, p. 154) está o caminho inverso ao da gênese da própria concepção ocidental de "arte".

O 'mundo da música' é muito mais vasto que os mundos da teoria musical e da música prática, dos sons e dos ritmos, das ideias e das ações musicais. Muito mais vasto porque os engloba. Se podemos dizer, numa ontologia rápida e rasteira, que os mundos são formados de "coisas" e "seres", então o mundo da música é formado de coisas e seres musicais. Os seres musicais tanto percebem quanto criam as coisas musicais. Por fim, a cobra morde o rabo[55]: os seres e coisas musicais são a música do mundo.

O que são as "coisas musicais"?

- O conjunto de todos os sons possíveis? (E os compassos de pausa que contamos?)
- Então seriam os sons e o tempo? (E as abstrações conceituais como cadência? Fuga? A teoria dos conjuntos e os serialismos de todos os parâmetros? As indicações de caráter: *dolente*, *con fuoco!...ma non troppo?*)
- Então as coisas musicais seriam sons, tempo e ideias?

Mas quem são então os seres musicais?

- Um pássaro que canta numa gaiola é um ser musical?
- Um dançarino é um ser musical?
- Uma máquina ritmicamente complexa, como uma impressora, é um ser musical?
- Um pianista é um ser musical?
- Um compositor que extrai música de tudo isso é um ser musical?

---

[54] Aqui utilizo o termo "vivência" como análogo a *Erlebnis*, e "experiência" como análogo a *Erfahrung*. A opção por "vivência" é reforçada pela presença da raiz *Leb*- (Leben = vida, viver).

[55] Invoco com essa expressão a figura simbólica do Uroboro: uma cobra mordendo o próprio rabo, como alegoria do eterno retorno, o loop contínuo da existência.

Quem percebe música nessas coisas é um ser musical e/ou um compositor?

Questões *ab ovo* como: “O canto dos pássaros **é** música?” ou “Música **é** linguagem?” mudam de feição e se tornam mais responsáveis se as pensamos como potência ou possibilidade: “O canto dos pássaros ***pode ser*** música?”, “Música ***pode ser*** linguagem?”. Mais que isso, podem ser respondíveis (e respondidas) por virtualmente qualquer compositor se forem formuladas como: “Pode-se ***fazer*** música com o canto dos pássaros?”, “Pode-se ***fazer*** música com a linguagem?”. Pois o compositor **faz** música a partir das coisas do mundo. Para isso, ele aguça (ou inventa) sua percepção da música do mundo, das coisas e dos seres musicais para criar sua obra, ou o seu mundo. De volta às palavras de Heidegger: "Ser obra quer dizer: instalar um mundo".

1.4.3.1 - Poética & Poiésis

As palavras *poema, poesia, poética* derivam da raiz grega ποιέω (*poiéo* = “fazer”). *Poiésis* (*ποίησις*) é um termo que engloba os sentidos de: *criação*, *fabricação*, *composição poética*, *procedimento mágico*. A área de atuação mais ampla das Musas estaria nesse campo semântico. Fabricar, criar, fazer mágica: compor. Atuar no mundo de forma a modificá-lo. Em certa medida, igualar-se aos deuses: instalar um mundo. Mas a divindade do compositor não lhe confere, no Mundo mundano, nenhum privilégio. O compositor é deus apenas no seu próprio mundo. Os mundos que ele instala, como propõe Heidegger, são mundos contingenciais no Mundo da totalidade absoluta. Mas isso nos dá uma pista genealógica da “genialidade”: quando somos tocados por uma música, ocorre a “possessão mútua”, de que fala Clifton (1983). Se essa experiência (*Erlebnis*) se repete com muitas obras que sabemos terem sido compostas por um mesmo compositor – digamos, Beethoven, o exemplo mor – as vivências acumuladas (*Erfahrungen*) dessas possessões fazem com que passemos a habitar também esse mundo, onde Beethoven é o deus-criador.

Mas toda essa concepção mística e mitológica é também um fardo para o compositor cujo mundo, como o do Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry, é pequeno demais, onde ele próprio mal cabe. A grandeza do mundo composto é uma situação a posteriori, fora do controle de quem o compôs. O compositor, embora supostamente deus, não tem a onipotência que lhe permita definir os rumos que tomará sua obra-mundo depois de jogada no Mundo dos homens. Beethoven não

suspeitaria que fragmentos de sua *Nona Sinfonia* e principalmente de *Für Elise* seriam replicados infinitamente em arquivos midi nos toques de celular e de espera de ligações telefônicas.

Voltando ao mundo-da-vida, que é o mundo dos mortais, lembremos que compor, como ato poético, é um ato intencional do *ser-no-mundo*. O musicólogo Otto Laske, inspirado na leitura heideggeriana, define composição como "atividade de um organismo no mundo procurando criar seu próprio mundo"[56]. Interessante definição que traduz o compositor num "organismo", o que poderia nos levar às fronteiras da biomusicologia (CHRISTENSEN, 2008, p.908) e nos permitir considerar o passarinho que canta ou o mosquito que zumbe não apenas como intérpretes, mas como compositores de suas "peças". E o que dizer da polifonia criada coletivamente pelos sapos em lagoas, que já inspirou tantas obras musicais humanas. Mas, não parece sensato ir por essa linha e querer atribuir aos outros organismos as mesmas nossas premissas criativas: a definição de Laske está intimamente ligada ao seu trabalho com inteligência artificial, embora não deixe de instigar desdobramentos para outros lados.

1.4.3.2 - Poética e política

Uma das definições de compor mais fecundas que encontramos pelo caminho foi a de Herbert Brün, à qual já fizemos referência. Para Brün compor é o processo de "estabelecer conexões entre coisas que de outra forma não se conectariam por si mesmas", de tal forma que elas passam a ter "um sentido que sem essas conexões não teriam" (BRÜN, 2004, p.77). Nos termos do nosso modelo poderíamos substituir "coisas" por "materiais", "estabelecer conexões" por "processar" e "sentido" por "forma". Embora os termos substituídos nem de longe signifiquem a mesma coisa, eles mantém respectivamente as mesmas relações entre si. Brün, no texto original, faz questão de ressaltar que não está falando exatamente em música, e sim em compor (BRÜN, *ibid*.). Compor como criação de sentido, como ação no mundo, como intenção humana.

Esse compor, sendo musical, estaria num lugar entre a *musica mundana* (a música cósmica) e a *musica humana* (orgânica, fisiológica), seria o referente social, uma ligação entre esses dois extremos na esfera das relações entre seres humanos, nem macro nem microcósmica. Mas ainda assim, não estaria no mesmo nível da

[56] "activity of an organism in the world in pursuit of creating its own world"

musica instrumentalis, a base para o entendimento de música *strictu senso*, música feita pelos sons e suas abstrações normativas. Estamos, ao contrário, nos referindo a uma ideia de música implicada com suas consequências "extra-musicais" – por contraditório que isso soe.

Para situar melhor essa visão de **compor no mundo** de fato, vale a pena visitar uma outra fala de Brün, mais contundente, sobre esse assunto. Em seu livro ***my words and where i want them***[57] ("*minhas palavras e onde eu as quero*"), Brün postula sinteticamente algumas definições de "compor", "arte", "intenção humana", "sociedade humana", entre outras, que nos fornecem um bom espectro de conceitos para meditar[58]:

```
I declare for now:

Composition: to bring about that which
             without human intent would
             not happen
Art: successful in allowing human
     society to see itself
Output: the state of a system after
        involvement with a structure
Input: a structure just before
       involvement with a system
Human intent: I
Human society: not I
Composers: artists and composers
Allow: not guarantee
Utopia: not available in that society
        which uses the word correctly
```

Ou, traduzido em português, no mesmo formato:

---

[57] O título do livro, inclusive a palavra "i" (eu), é todo em minúsculas.

[58] Peço licença poética para subverter as normas de formatação e colocar a citação com sua fonte e espaçamento originais, por considerar todas essas informações relevantes nesse caso, e não apenas o texto em si.

Eu declaro por ora:

Composição: causar aquilo que
sem a intenção humana
não aconteceria
Arte: bem sucedida em permitir que a
sociedade humana
veja a si mesma
Output: o estado de um sistema após
o envolvimento com uma estrutura
Input: uma estrutura justo antes
do envolvimento com um sistema
Intenção Humana: eu
Sociedade humana: não eu
Compositores: artistas e compositores
Permitir: não garantir
Utopia: não disponível naquela sociedade
que usa a palavra corretamente

Não entraremos numa análise detalhada desse fragmento denso de significados – no capítulo 2 retornaremos a ele com olhar mais detalhista – por agora, nos limitaremos a levantar uma reflexão. Brün declara "Compositores: artistas e compositores", deixando a porteira aberta. Essa definição de 'compositores' é paralela ao uso do termo por Dick Higgins, na epígrafe do início deste capítulo, mas dá um pulo de gato ao incluir os artistas na classe dos compositores, e não o inverso. Ao mesmo tempo, associa-se "composição" com "intenção humana" e "arte" com "sociedade humana", mas ao tratar dessas definições (intenção e sociedade) elas são postas em oposição: "Intenção humana: eu" *versus* "Sociedade humana: não eu". Se a arte é "bem sucedida em permitir que a sociedade humana veja a si mesma", a composição é a ação de um "eu" criando um espelho para todos os "não eu". Mas, não devemos deixar passar a penúltima colocação: "Permitir: não garantir". Nem todos os "não eu" se olham nesse espelho. O fato de compormos não

garante que a sociedade vá, necessariamente, conseguir ver a si mesma através da nossa arte.

A contundência densa dessa declaração de Brün abre espaço para inferir um sem número de implicações do ato de compor no mundo real, o mundo-da-vida. De modo geral, a proposta de Brün – assim como a do organismo de Laske e outras proposições nesse sentido de outros compositores e pensadores – fala de uma atividade ampla que envolve o ato de compor em conexão com elementos do Mundo para "criar mundos" (obras?), ou, nas palavras de Brün "sociedade possíveis". Para isso, o Mundo (o contexto maior) não pode ser desconsiderado e a obra – embora seja um mundo – não segue apenas às suas leis internas. Ela se relaciona, quer se tenha consciência e desejo disso ou não, com o Mundo que lhe serve de contexto. Para um *criador de mundos*, tudo pode ser material, inclusive o próprio Mundo. Apreender o material (as coisas do mundo) é fundamental para poder criar com ele. Mas é preciso desenvolver uma consciência aguda do Mundo para que a criação o determine e não o contrário.

Vamos aproveitar a digressão e o afastamento do microcosmo da *música pura*, da *música meramente sonora*, e outras restrições análogas, e vamos nos contaminar com a mundanidade musical do nosso tempo. Este trabalho, como já deve ter ficado claro, busca (re)associar o musical com os aspectos mundanos da vida, saindo da esfera restrita das elucubrações musicológicas condicionadas *in vitro*, e ao mesmo tempo, sem ter que abrir mão do discurso musical em favor de um outro sociológico, antropológico, ou sob a orientação de qualquer outra ciência auxiliar. Ao contrário, vamos buscar, nas filosofias e nas ciências, a influência que a música exerce sobre elas, como no exemplo que descrevo a seguir.

1.4.3.3 – Ritmanálise: um exemplo de ciência musical mundana

Uma perspectiva interessante de manuseio compositivo e musical do Mundo, está no último trabalho do sociólogo francês Henri Lefebvre, *Éléments de Rythmanalyse* (Elementos de Ritmanálise). Nesse trabalho, o autor pensa a sociedade através do conceito de ritmo – nada mais humano, mundano e musical. É possível identificar uma espécie de elo perdido entre a *musica mundana* e a *musica humana* (como, vimos, conceitos da antiga filosofia boeciana), assim como princípios não declarados das teorias rítmicas de Aristóxeno, com um passo à frente no tratamento dos ritmos sociais, as polirritmias e arritmias decorrentes da fricção

entre os ritmos naturais (biológicos, geológicos, astronômicos, etc) e os culturais ou socialmente impostos (a semana, a jornada de trabalho, os ritmos da mídia, etc). Embora se trate de uma *ciência* (nas palavras do autor) um tanto embrionária, a ritmanálise procura operar no campo sociológico e talvez mesmo antropológico e político, a partir dos ritmos, com base em esquemas de oposição dualista: repetição e diferença, mecânico e orgânico, descoberta e criação, cíclico e linear, contínuo e descontínuo, quantitativo e qualitativo, etc. Nas palavras de Lefebvre:

> Muitos desses conceitos e oposições são conhecidos: empregados, repertoriados, utilizados; alguns são menos: repetição e diferença, por exemplo, ou ainda cíclico e linear[...]. Eles convergem para o conceito geral de **medida. (**LEFEBVRE, 1992, p. 19**)** [59]

É sobre a noção de *medida* – e o questionamento sobre o *mensurável* – que Lefebvre vai estabelecer um eixo importante de sua teoria e, a partir dela, tratar do problema do tempo:

> O que é que faz o mensurável e o não-mensurável? O tempo, que parece escapar à medida, porque é fluidez, não é o que se mede: milionésimos de segundos nos ciclos das galáxias, horas nas estações e no mês? Por quê e como? Será a espacialização do tempo a operação prévia à sua medida?[60]

Ostinato sobre a mesma tecla: a questão da independência conceitual do tempo é fundamental para o entendimento da música no sentido amplo que está sendo reivindicado aqui desde o início. A experiência musical contraria o argumento de que o tempo não passa de uma ilusão decorrente do movimento no espaço. Evidentemente, tempo e espaço se influenciam e se determinam: *afetam-se* mutuamente. Mas a experiência do tempo, as múltiplas temporalidades possíveis, não são um substrato da experiência espacial. O relógio de ponteiros, por exemplo, não marca a passagem do tempo, e sim os ciclos regulares dos ponteiros no mostrador, que são abstraídos nos conceitos de hora, minuto e segundo. Da mesma forma o pêndulo do metrônomo marca a temporalidade do seu próprio movimento. A noção de *medida* vai nos ajudar a conceber a precisão temporal sem necessariamente conceber o tempo como uma contagem de eventos que possam lhe servir de parâmetro.

---

[59] Plusieurs de ces concepts et oppositions sont connus : employés, repertoriés, utilisés ; quelques-uns le sont moins : répétition et diference, par exemple, ou encore cyclique et lineáire[...]Ils convergent dans le concept général de **mesure**. OBS.: "mesure" também é uma palavra usada para "compasso musical" em francês.

[60] Qu'est-ce qui fait le mesurable et le non-mensurable? Le temps, qui semble échapper à la mesure parce que fluidité, le temps n'est-il pas ce qui se mesure: des millionièmes de secondes aux cycles des galaxies, des heures aux saisons et au mois? Pourquoi et comment? La spatialisation du temps serait-elle l'opération préalable a sa mesure?

1.4.3.4 - A “música expandida” e sua influência mútua com as artes contemporâneas

O reconhecimento do tempo como experiência autônoma nos leva, voltando ao campo das artes, a uma atualização da ideia original de *mousiké*. A dança, a música, o teatro e a poesia, como são entendidos modernamente, são desdobramentos analíticos desse complexo estético que os gregos reuniam sob a alcunha de *habilidades musicais*. O modelo conceitual da *mousiké* se aplicaria por exemplo, com mínimas adaptações históricas, ao que se entende hoje por “artes performáticas”, mas é notável que o grosso da musicologia atual ainda não incorpore esse ramo variado de atividades – que alguns estudiosos das artes visuais e cênicas reivindicam para o seu quinhão – e a palavra “performance” seja considerada um sinônimo tácito de ‘interpretação instrumental’ com forte conotação de ‘desempenho’.

A influência da música nas transformações mais contundentes das artes no século XX assim como sua retroalimentação – a influência das artes na música – têm sido negligenciadas nas discussões teóricas de composição em favor de uma concepção mais restrita de música que ainda opera sob o cânone tácito do modernismo. Aqui procuraremos levar também em consideração as propostas estéticas limítrofes que favorecem uma visão mais ampla do campo ora denominado “Composição Musical”. Entre essas propostas negligenciadas podemos reivindicar o domínio das ‘*artes sonoras*’ (instalações, poesia sonora, colagens, plunderfonia[61]), das performances e happenings (ações musicais, eventos, partituras verbais), da música visual (*Augenmusik*, partituras gráficas, vídeomúsica), das propostas conceituais (músicas de silêncio, músicas perenes, estudos ritmanalíticos etc) e outras expansões dessa natureza, sem que isso implique numa negação da visão mais tradicional de música, ao contrário: busca-se uma inclusividade para ampliar o campo de ação do compositor. Um exemplo isolado:

> Rolf Julius é um artista alemão que buscou explorar a sinestesia entre visão e audição na percepção do entorno sonoro. É considerado um dos artistas pioneiros do que se constitui hoje como arte sonora. Porém, podemos dizer que Julius se insere na fronteira entre os trabalhos de música experimental americana realizada no movimento Fluxus e a arte sonora. Julius não usa o termo ‘instalação sonora’, ao invés disso prefere chamar o que faz de música, usando o termo ‘concerto’ para muitos de seus trabalhos [...] Sua

[61] Plunderphonics: termo cunhado por John Oswald para se referir à técnica de colagem sonora em que a fonte é necessariamente identificada, uma tática de guerrilha semiótica em que o discurso original é deturpado propositalmente no processo de edição. (*plunder* = pilhagem, saque)

> obra compreende instalações, performances, objetos, fotografias e gravuras. (CAMPESATO, 2007, p. 81)

A prática da composição musical no século XX – nesse sentido expandido a que me refiro – exerceu influência transformadora sobre outras áreas artísticas e atividades humanas, protagonizando, por exemplo, eventos precursores da arte conceitual e da *performance art*. Alguns dos artistas mais significativos dessa tendências (como George Brecht e Allan Kaprow, os "criadores" do happening) iniciaram suas pesquisas a partir de aulas de música com John Cage.

> Os primeiros exemplos do que viriam a ser as partituras de eventos [event scores] do Fluxus remontam às famosas aulas de John Cage na New School [for Social Research], onde artistas como George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow e Alison Knowles começaram a criar obras de arte e performances em forma musical. Uma dessas formas era o evento. Eventos tendem a ser descritos [scored] em breves notações verbais. Essas notações [notes] são conhecidas como *event scores*.[62]

O grupo/movimento Fluxus era uma grande aglomeração de artistas oriundos de diversas partes do mundo, atuantes em áreas distintas (eminentemente a música e as artes plásticas – curiosamente poucos deles provinham das artes ora chamadas "performáticas": dança e teatro), que promoveram uma série de eventos, happenings e festivais entre as décadas de 60 e 90. Muitos desses artistas continuam ativos até hoje. Grande parte das ações do Fluxus se dá no contexto da música, especialmente da música de concerto. Muitos conceitos-chave da arte contemporânea foram gestados no âmbito das atividades do Fluxus, como por exemplo o conceito de *intermídia*, proposto por Dick Higgins[63]. Esses conceitos devem muito às formas "musicais" (lato senso) sobre as quais os artistas se debruçaram na origem do movimento. É interessante notar que esses mesmos artistas sejam virtualmente ignorados por grande parte do *mainstream* musicológico, principalmente no campo da composição (que supostamente se interessaria pelo estudo das propostas criativas na música "contemporânea").

[62] The first examples of what were to become Fluxus event scores date back to John Cage's famous class at The New School, where artists such as George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow and Alison Knowles began to create art works and performances in musical form. One of these forms was the event. Events tend to be scored in brief verbal notations. These notes are known as event scores. (Friedman, Smith & Sawchyn, 2002, p. 1)

[63] Intermídia (em inglês: *intermedia*): termo cunhado por Higgins para designar situações artísticas que não se encaixam na divisão clássica das "linguagens artísticas" (música, teatro, dança, pintura, etc). O conceito de intermídia tem implicações tanto semióticas como fenomenológicas. (v. Higgins na bibliografia)

1.5 - CONCLUSÃO PARCIAL

Concluo esse capítulo sem exaurir minha intenção. O que proponho – e tento demonstrar que não estou só, nem sou o primeiro – é que compor é um princípio geral de ação que envolve as inúmeras dimensões do que *pode ser musical* – o divino e o mundano, o mental e o corpóreo, a teoria e a prática, o sonoro e o temporal... Espero que os exemplos e referências apresentados até aqui – alguns talvez muito densos e afastados do cerne do que costumamos tratar em trabalhos sobre música – tenham servido para deixar no ambiente o sabor dos pressupostos que orientaram meu pensamento nessa pesquisa. Nos próximos capítulos nos deteremos mais na "coisa em si", no compor a partir dos seus ditos (a apresentação dos Escritos de Compositores, no Capítulo 2), dos seus sentidos (o desenvolvimento do Modelo de Compor, no Capítulo 3) e dos seus fatos (as descrições e análises de Peças e Ações Musicais, no Capítulo 4).

CAPÍTULO 2 – RESSONÂNCIAS

Neste capítulo procuro traçar um panorama de abordagens sobre a atividade de compor a partir de falas de outros compositores, relacionando suas considerações com o esquema proposto pelo modelo de **compor no mundo**. Procuro enfatizar especialmente a dimensão dos **processos**, apontando sua relação com os outros aspectos de compor e do Mundo. Analiso as falas dos compositores buscando reflexões sobre o ato de compor e apontando para aspectos práticos da atividade dos próprios compositores colhidos em suas falas. O texto em sua maior parte consiste de trechos recortados de textos e entrevistas e colados de forma a construir resumos compreensíveis dos discursos abordados. A identificação contextual dos autores segue um padrão de divisão entre as ideias de *autoria* e *autoridade*, como descreverei em detalhe logo a seguir.

O capítulo se divide em duas partes:

a) Condução harmônica: Essa primeira parte se baseia numa dinâmica de consonâncias (simpatias) e dissonâncias (batimentos) com as vozes recortadas. As falas dos compositores serão apresentadas como um discurso em fluxo, com momentos de fluência e tensão, costuradas com comentários que procuram tecer considerações para contextualizar as falas em relação à proposta do modelo de compor no mundo. Nessa parte a maioria das falas será colhida de livros técnicos e de teoria musical, e também de textos que possam ser classificados como teorias de compor, incluindo textos sobre "música nova" (que considero um eufemismo para composição).

b) Redução: A segunda parte apresenta uma análise de descrições de processos, identificando alusões diretas e indiretas dos termos do modelo nas falas dos compositores. O termo *redução* tanto se refere ao método musical de simplificação de uma textura complexa (redução orquestral, redução schenkeriana) quanto ao método da redução fenomenológica. Nessa parte a maioria das falas será colhida de textos sobre compor que não consistam em propostas de teorização sistemática: relatos informais de processos de compor e entrevistas com compositores – muitas realizadas diretamente por mim no processo da pesquisa.

2.1- IDENTIFICAÇÃO CONTEXTUAL &TEORIA(S) DA COMPOSIÇÃO

Esses diversos *discursos sobre compor* de origens, épocas e ambientes estéticos distintos – quer sejam esforços sistemáticos para apresentar uma visão teórica coerente da atividade de compor ou relatos informais de processos de composição – servem de fonte para revelar a superfície de uma possível Teoria de Compor, filtrada pelo modelo **compor no mundo**. O duplo esforço aqui será o de identificar, nos discursos analisados, as articulações com os aspectos essenciais do modelo de compor aqui proposto, e em contrapartida identificar, no modelo, reflexos de identidade com as várias "teorias da composição" observadas.

Esse movimento de mão dupla busca demarcar um campo conceitual comum aos discursos investigados, que possa ser suficientemente coerente para sintetizar **uma** possível Teoria de Compor. A intenção, nesse momento, antes de **propor** uma teoria a partir de pressupostos, é **identificar** uma virtual teoria da composição, latente nas entrelinhas das falas dos compositores e permitir que esses vestígios contaminem a teoria – e o modelo – que me proponho a construir neste trabalho.

Nessa costura teórica, os discursos sobre compor são coletados de quatro tipos de "conjuntos de enunciados"[1], a saber:

> 1 – Livros técnicos auxiliares (de orquestração, harmonia, notação etc): conjuntos de enunciados da técnica e da estrutura do fazer musical em geral e da composição especificamente
> 2 – Teoria(s) da composição ou da "música nova" (eufemismo para criação musical): conjuntos de enunciados da criação musical inovadora ou da "música de invenção" (eufemismos para a atividade de compor *lato sensu*)
> 3 – Escritos de compositores: sistemas de técnicas e modelos particulares: conjuntos de enunciados do pensamento composicional organizado
> 4 – Relatos informais de processos: conjuntos de enunciados da ação prática de compor

Cada um desses conjuntos foi analisado seguindo uma lista de critérios referentes ao discurso, ao contexto e ao sujeito dos enunciados. O quadro abaixo dá uma visão prévia da situação. Na sequência, temos a definição de cada um dos critérios.

---

[1] V. Arqueologia, Capítulo 1 – ABERTURA.

Critérios De Análise dos Conjuntos De Enunciados	Discurso		Contexto		Sujeito dos enunciados
	Organização do discurso	Orientação discursiva	Referência contextual	Implicação do contexto	
Tipologia dos critérios	Sistemática	Normativa	Compor	Implícita	sujeito-autoridade
	Informal	Reflexiva	Música	Explícita	sujeito-autor
			Mundo	Oculta	

tabela 2 - critérios de análise de enunciados

2.1.1 – DISCURSO

Os **discursos** são analisados de acordo com sua *organização* e sua *orientação*. A organização dos discursos pode ser, em termos gerais, sistemática ou informal. Quanto à orientação, os discursos podem ser reflexivos ou normativos. Essas características discursivas devem ser entendidas como polos esquemáticos (sistemática X informal / reflexiva X normativa). A organização e a orientação dos discursos podem tender mais a um ou outro extremo, ou se situar em algum ponto entre eles. Essas categorias polares servem apenas de critério avaliativo, com intuito de traçar um perfil geral dos discursos.

2.1.2 – CONTEXTO

Em relação ao **contexto** dos conjuntos de enunciados investigados, adoto dois critérios de análise que se referem a como esses contextos podem ser inferidos dos próprios discursos. O primeiro critério é a *referência contextual*. Esse critério identifica a área de contexto dentro do qual o discurso pretende operar, de acordo com sua própria organização interna. As referências contextuais dizem respeito tanto ao contexto de onde o discurso emana quanto ao contexto sobre o qual ele pretende exercer influência. No quadro enfatizo três referências contextuais, da mais específica à mais geral: *compor*, *música* e *mundo*.

O segundo critério de análise é a *implicação* do contexto no discurso. "Implicação" aqui se refere a possíveis proposições que permitam identificar a maneira como o sujeito do discurso delimita ou interpreta o seu contexto de referência. O contexto pode estar implicado de forma *explícita, implícita* ou *oculta*, a depender da organização e da orientação do discurso. No caso da implicação *explícita*, as inferências sobre o contexto são diretas e claras, facilmente localizadas em frases e proposições do discurso. No caso da implicação *implícita*, essas inferências podem estar expressas indiretamente em forma de opiniões, avaliações, definições, críticas, descrições, etc em relação a aspectos do contexto que permitam deduzi-lo de forma mais global. Implicação *oculta* é quando o contexto é tratado como pressuposto consensual e o discurso não apresenta, portanto, nenhuma referência direta ou indireta, global ou parcial. Observe-se a distinção entre a implicação implícita e a oculta: uma implicação implícita se permite deduzir facilmente do discurso, tornando-se então explícita quando sob análise; uma implicação oculta idealmente seria uma não-implicação, mas na prática não há discurso sem um contexto implicado.

2.1.3 – SUJEITOS

Os sujeitos dos enunciados nesses conjuntos podem ser de dois tipos, que aqui denominamos ***sujeito-autor*** e ***sujeito-autoridade*.** O *sujeito-autor* é o que está conscientemente implicado no fazer compositivo. Ele fala em nome de um saber específico e imanente ao seu ser. As proposições e frases dos enunciados sobre a prática de compor são atribuídas diretamente ao compositor que as proferiu, que fala de sua experiência, explicitando assim os limites contextuais de sua fala. O *sujeito-autoridade*, por sua vez, fala em nome de um saber genérico, transcendente, ao qual ele, supostamente, tem acesso privilegiado. O discurso apresenta uma feição autoritativa, geralmente expresso por regras gerais, leis, padrões e recomendações, nunca expostos em forma de opinião ou visão particular. O sujeito-autoridade tende a ocultar o contexto no seu discurso – embora haja exceções a essa tendência.

2.1.4 – DESCRIÇÃO DOS CONJUNTOS DE ENUNCIADOS

Esses critérios de análise dos conjuntos de enunciados, aplicados às falas sobre o compor colhidas nos quatro tipos de texto, são ferramentas para nossa escavação conceitual. Como a proposta aqui é identificar a teoria latente nas falas (e

nas suas entrelinhas), é indispensável ter uma estratégia de interpretação e formalização dessas falas, mas, mais do que isso, é preciso que essa estratégia permita ler diretamente o que há nos discursos eles mesmos, como eles se referem (ou não se referem) aos contextos que nos interessam e como os sujeitos desses discursos estão configurados.

Critérios De Análise / Conjunto De Enunciados	Discurso		Contexto		Sujeito dos enunciados
	Organização do discurso	Orientação discursiva	Referência contextual	Implicação do contexto	
LIVROS TÉCNICOS E DE TEORIA MUSICAL	sistemática	normativa	Música	Oculta e/ou implícita	sujeito-autoridade
TEORIAS DA CRIAÇÃO MUSICAL	sistemática	Reflexiva	música (compor)	explícita & implícita	sujeito-autoridade
MODELOS PARTICULARES (ESCRITOS DE COMPOSITORES)	sistemática e/ou informal	normativa e/ou reflexiva	compor (música)	explícita (por vezes oculta)	sujeito-autor
RELATOS DE PROCESSOS	Informal	Reflexiva	compor, música, mundo	Explícita	sujeito-autor

gráfico 3 - tipologia dos conjuntos de enunciados

O quadro acima delineia tendência geral das características de cada um dos conjuntos de enunciados. Importante lembrar: são tendências gerais, não significa que o quadro abaixo revele situações absolutas. Todas as características de todos os critérios podem ser eventualmente encontradas em qualquer discurso, de qualquer conjunto.

1 – O primeiro conjunto de enunciados apresentado no quadro, o dos trabalhos teóricos ditos “auxiliares” (tratados de harmonia, contraponto, orquestração, notação, etc), chama a atenção pelo dilema de normatizar um campo em constante mutação. Todos esses livros (utilizados, entre outras coisas, para o estudo técnico da composição) tratam seus objetos de estudo como fenômenos inertes, servindo na prática de catálogo de materiais, processos e formas,

disponíveis para consulta... e prontos para serem subvertidos pela ação de algum compositor insubordinado às regras ali expostas, ainda que paradoxalmente inspirado por elas. Muito do pensamento sobre composição é exposto de forma transversal nesses livros técnicos. Os livros de instrumentação e orquestração, por exemplo, embora advenham de um contato direto com a prática e a vivência da orquestra e envolvam primariamente questões organológicas, têm sua razão de ser original na prática de compor para esse instrumental.

Ainda nesse conjunto, os livros de "teoria musical" (termo genérico que ofusca o caráter normativo desses trabalhos) mantém uma relação ambígua com a composição: ao mesmo tempo em que são esforços gramaticais, procurando demonstrar como funciona algum aspecto técnico-discursivo da música (harmonia, contraponto, etc...), também apontam na direção da criação, uma vez que os princípios abordados servem de base para exercícios criativos, seja por imitação ou por subversão dos princípios prescritos. Além disso, muitos livros de teoria foram escritos por compositores que extrapolaram, na prática, os limites desses princípios (por exemplo Schoenberg, cuja música dodecafônica transcende na prática a matéria do seu Tratado de Harmonia). Alguns compositores como D'Indy e Hindemith, chegaram a publicar livros técnicos especificamente sobre composição – que se diferenciam das "teorias da composição" pelo caráter de livro técnico, ou "manual". D'Indy, por exemplo, no seu *Cours de composition musicale* (1912), trabalha sobre um apanhado histórico de técnicas de compor, uma abordagem inédita à época.

2 – O segundo conjunto analisado são os trabalhos teóricos sobre composição *ipsis litteris* ou sobre "música nova", "música atual", "música contemporânea" e outros eufemismos usados para se referir ao que Augusto de Campos chamou de "música de invenção" (CAMPOS, 2007). Aqui identificamos que o objeto real de todos esses trabalhos, quer se fale em nome de um tipo de música "nova" ou se procure estabelecer os fundamentos de uma "arte de compor", é a criação musical em si, camuflada porém sob duas formas opostas de abordagem. No caso das teorias da "música nova", estabelece-se um corte com a tradição (corte esse que, inevitavelmente, a enfatiza), instalando a criação musical numa linearidade temporal, onde a música "nova" seria o mais recente passo evolutivo. O que nos interessa aqui é que o discurso da "música nova" apresenta *soluções*

criativas inéditas (apesar de essa expressão ser redundante em si mesma) em relação aos códigos arraigados.

No caso das teorias da composição, ao contrário, a tradição não necessariamente é negada – às vezes recorre-se mesmo a ela para ajudar na construção de um discurso atemporal sobre "a composição", supondo que haja fundamentos em comum entre o que faziam Machaut, Bach, Chopin, Schoenberg e eu, por exemplo. Interessante observar nesse caso é a visão sistemática dos autores sobre o fenômeno compor – identificado no seu contexto devido, e não entendido como instituição universal, imune a contextos. As distintas abordagens revelam articulações e características comuns dos aspectos essenciais do fenômeno (material, processos e forma) permanentes através dos diferentes contextos.

3 – O terceiro conjunto, dos *modelos e técnicas particulares*, tem a característica de não apresentar conclusões genéricas, que falem em nome "da" música ou "da" composição, mas sim em nome de certa práticas musicais ou atividades de compor específicas: a dos seus autores. Na prática, muitos livros de "teoria da composição" e de teoria musical apresentam conteúdos muito semelhantes aos de modelos particulares. A diferença no sujeito do enunciado, no entanto, é de importância fundamental para o nosso trabalho. Um compositor que fala em nome da "sua" música (por exemplo, Messiaen, que explicita isso no título do seu livro "*Technique de **mon** language musicale*" [Técnica da **minha** linguagem musical]) declara ter consciência de sua função dentro do campo de compor, simplesmente por não se arrogar um conhecimento supra-subjetivo do tema. Ao falar em nome da "sua" música (e não em nome "da" música), o compositor, embora muitas vezes esteja expressando sua visão do fenômeno da música em geral, revela que sua visão é uma entre as muitas possíveis.

4 – O quarto conjunto se refere aos compositores falando sobre seus processos de forma "livre" ou fragmentária. Nesse conjunto as falas se caracterizam por uma despreocupação em relação a princípios gerais organizados (embora haja profusão de mostras parciais das visões de mundo e proposições teorizantes por parte dos compositores). Há nesse conjunto um foco específico no *fazer musical* – sua materialidade, seus processos, suas conseqüências formais – e em suas *condições* imediatas (contexto e inspiração). Esse conjunto é o mais transparente para as análises do modelo, já que os sujeitos dos discursos falam diretamente em

nome de suas práticas, em geral descrevendo-as em termos claros e com exemplos particulares.

Essa descrição dos conjuntos de enunciados serve para aguçarmos nossa leitura das falas apresentadas neste capítulo, mantendo o foco no fenômeno sem sucumbir à tentação metonímica de conferir maior ou menor legitimidade a determinadas fatias de discurso por causa de implicações mal avaliadas de seus sujeitos e contextos. Ou, em outras palavras, importa o que está sendo dito, mas para isso é preciso implicar quem diz e sob quais condições.

Passemos então à primeira parte da escavação dos discursos de compor, em forma de **condução harmônica**.

2.2 - CONDUÇÃO HARMÔNICA

2.2.1 – LIVROS TÉCNICOS E DE TEORIA MUSICAL

Nessa primeira categoria analisada, os enunciados costumam se apresentar em forma de regras e princípios, configurando muitas vezes prescrições sobre o ato de compor, de acordo com valores de contextos específicos. Isso não tira a validade prática dessas prescrições, mas aponta para uma tensão que mais cedo ou mais tarde se estabelece entre as regras (tácitas ou explícitas, auto-impostas ou externas) e a liberdade dos compositores para contrariá-las. Trata-se de uma relação dialética em *loop*, em que “o compositor aparece como agente de uma lei que ele próprio propõe mudar. Sem regras (sem lei), não haveria como mudá-las...” (LIMA, 1999, p. 59).

A questão dialética entre as regras e a possibilidade/necessidade de transcendê-las parece inerente ao ato de compor desde sempre. No capítulo 15 do *Micrologus* de Guido D’Arezzo (ca. 1030), que se intitula “Da maneira apropriada de compor melodias” (*De commoda vel componenda modulatione*, aliás, historicamente um dos primeiros registros de uso do termo *compor* [componere]), encontramos já uma referência a essa tensão entre regra e liberdade. Após descrever algumas regras para organizar as notas de uma melodia de forma a ficarem “bem proporcionadas”, Guido observa:

> Proponha-se o músico a considerar com quais dessas proporções [*divisiones*] ele fará o canto, assim como o versificador [*Metricus*] decidirá com quais pés fará o verso. Embora o músico não se restrinja a tanta necessidade de regra [*legis*], já que de toda forma essa arte das

> disposições das vozes se transforma com variedade razoável. Ainda que não compreendamos essa razoabilidade, acredita-se que seja razoável para agradar a mente onde há razão. Mas essas e outras coisas se demonstram melhor falando do que escrevendo.[2]

Apesar da tautologia da "razoabilidade razoável para agradar a mente onde há razão", Guido se refere claramente a como as leis [*legis*] apresentadas no próprio tratado (as *Divisiones*, ou proporções métricas, em relação aos pés poéticos) podem ser relativizadas pelo músico (que compõe) e justifica isso no processo de constante mutação da "arte de disposições das vozes".

Esse trecho aponta, já então, para a dificuldade de sistematizar a prática composicional, exemplificada no caso na composição de melodias sobre texto. A afirmação que "essas e outras coisas se demonstram melhor falando do que escrevendo" é intrigante e, numa perspectiva pedagógica me suscita a evocação da importância da instrução presencial no ensino dessa matéria (compor melodias). Poderíamos aí *interpretar*[3] inclusive uma crítica às limitações da palavra escrita nesses casos, mas isso seria colocar palavras na boca (ou melhor, na pena) do abade italiano.

A observação de Guido ainda é um tanto surpreendente se pensarmos no seu contexto histórico. Quase todas as teorias musicais da idade média e início da era moderna, na Europa, se inseriam na tradição platônico-pitagórica difundida sobretudo a partir do tratado de Boécio: *De Institutione Musica* (*ca. 500 d.C.*). Nessa obra, Boécio considera o trabalho do compositor (assim como o do intérprete) inferior ao do "músico", como era conhecido na época aquele que pensava e teorizava a música: "Quão mais gloriosa é a ciência musical no conhecimento da razão, do que na eficiência da obra [composição] ou do ato [performance]!"[4].

Na ideologia platônica seguida por Boécio, a "obra" e o "ato" seriam subjugados ao pensamento, sendo este a regra para ambos. A composição, na ideia

---

[2] "Proponatque sibi Musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed haec & huiusnodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur." Tradução do latim (D'AREZZO; HERMESDORFF, 1876, p. 80) via versão em inglês de BABB & PALISCA (1978, p.70)

[3] cf. Arqueologia no Capítulo 1

[4] No original: "Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in **opere** efficiendi atque **actu**!". Na tradução de CASTANHEIRA (2009, p. 146) lê-se: "Quão mais grandiosa é a ciência musical, o conhecimento da razão, do que a **composição** e a **performance!**" [grifos meus]

boeciana, é prática separada do pensamento, ou pelo menos do pensamento teorizante – foi Boécio quem primeiro propôs a divisão entre *musica practica* e *musica theorica.* Isso fazia sentido num contexto de pensamento onde o mundo das ideias era considerado distinto (e no caso, superior) ao mundo-da-vida. Apesar disso, Boécio tem uma visão expandida da música que de alguma maneira a conecta com o *corpo* e com o *mundo*, e de uma forma até mais radical, de acordo com as concepções de *musica humana* e *musica mundana* (sobre as quais só os teóricos seriam capazes de especular, segundo o *De Institione*), distintas da *musica instrumentalis*: a que praticam, com obras e atos, os músicos práticos.

O paradigma pitagórico, idealista e racional, relega à experiência (e às práticas) um papel secundário de reflexo imperfeito da *Ideia de Música*. Nem sempre, porém, a sistematização de regras segue princípios de supremacia da razão sobre a experiência. Aristóxeno, filósofo de tendência empirista, questionador dos fundamentos musicais pitagóricos, propôs talvez o mais antigo modelo prático-conceitual de compor, no seu tratado *Harmonikon Stoicheion* (Elementos Harmônicos). Esse proto-modelo dividia a composição melódica (melopeia) em três partes:

1 – *ληψις (lepsis)* ‘escolha’, ou decisão sobre os materiais adequados (escalas e posição das vozes);

2 - *μἰξις* (*míxis)*: ‘mistura’, ou arranjo de notas, gêneros e escalas; e

3 – *χρησις* (*khresis)*: ‘uso’ dos tipos de gesto musical.

Essa última categoria (do ‘uso’ dos gestos), por sua vez, se divide em: *αγωγὴ* (*agogê*= sequência), *πλοκὴ* (*ploké* = sucessão), *πεττεία* (*petteía* = repetição) e *τονὴ* (*toné* = prolongação) (MATHIESEN, 2008, p. 129). Não nos deteremos nos significados práticos específicos de cada um desses termos para não perder o foco aqui, que é antes na generalização de regras. Basta ter em mente que essas categorias funcionavam não exatamente de acordo com regras estabelecidas por Aristóxeno em seu tratado, e sim de acordo com a αιθήσις (*aisthésis*= percepção) de cada *ποίετης* (*poietes*= criador). Essa proposição de Aristóxeno serve como bom resumo do que viria a ser, nos milênios seguintes, a atuação do compositor/teórico: determinar critérios metodológicos para a prática observada, servindo de modelo para novas proposições. As novas proposições, sendo ainda música, são sempre

outras músicas ou outras ideias de música, o que faz com que o compositor passe a ser um teórico-prático e se coloque na sinuca-de-bico em que ainda hoje nos encontramos.

A sinuca ou o dilema dos "livros técnicos" e dos manuais ou tratados de teoria musical é que eles costumam apresentar regras para essa prática que vive em constante transformação. Nesse sentido, só as generalizações expandidas das regras apresentadas poderão ser aproveitadas por quem tem interesse mais em criar uma música nova do que em entender uma música que já existe. No modelo de Aristóxeno, por exemplo, a categoria da 'escolha' (*lepsis*), se pensada de forma ampla, é ainda – e creio, sempre – uma categoria fundamental para a atividade de compor. O "campo das escolhas" é justamente um dos cinco vetores da composicionalidade propostos por Paulo Costa Lima (LIMA, 2012) e é fundamentalmente sobre ele que incidem as regulações dos livros técnicos.

Dentro do paradigma de "absolutização" dos contextos no período da prática comum, colhemos um exemplo do *Traité D'Harmonie* (1722), de Rameau, texto que contribui para fundar a ideologia da música *tonal* como a conhecemos ainda hoje. No terceiro livro do tratado, após ter falado sobre "a relação das Razões e Proporções Harmônicas"(Livro 1) e "da natureza e da propriedade dos Acordes; e de tudo que possa servir para tornar uma Música perfeita" (Livro 2), Rameau se propõe a descrever

> um método particular para aprender a Composição em muito pouco tempo, a prova tendo já sido feita: Mas como em tais casos não nos deixamos persuadir por nada além de nossa própria experiência, manterei o silêncio aqui, & me contentarei em rogar às pessoas às quais este Método não seja familiar, que vejam os frutos que dele podemos colher, antes de combatê-lo.[5]

Considerando que, para Rameau (e essa definição está coerente com o pensamento musical e estético de sua época) compor é

> saber inventar Cantos agradáveis, & misturar diversos Sons juntos, que produzam um bom efeito; dar a cada um desses Sons uma Progressão conveniente, conhecer bem a relação que todos os Intervalos & todos os

[5] une Methode particuliere pour apprendre la Composition en très peu temps, l'épreuve en a déja été faite: Mais comme on ne se laisse gueres persuader en pareil cas que par sa propre experience, je garderai le silence là-dessus, & je me contenterai de prier les personnes à qui cette Methode fera point familiere, de voir les fruits qu'on peut en tirer, avant que de la combattre.(RAMEAU, 1722, p. 4)

> Acordes têm entre si; em uma palavra, é saber por em prática tudo que pode servir para tornar uma Música perfeita.[6]

A perfeição a que se refere, longe de ser um conceito utópico e subjetivo, se funda no fato de que

> A Música é uma ciência que deve ter certas regras; essas regras devem ser tiradas de um princípio evidente, & esse princípio não pode nos ser conhecido sem o auxílio das Matemáticas.[7]

A relação da música com a matemática fornece uma base segura para a sistematização de regras objetivas, sobretudo no início de uma era em que o temperamento igual viabilizaria uma uniformidade numérica para o discurso musical. Cada nota passa a ser uma célula de um tecido homogêneo: as diferenças entre as tonalidades já não se dão em sua micro-estrutura, não havendo mais, por exemplo, a distinção de afinação (ao menos em teoria) entre sustenidos e bemóis. Essa equalização entre os átomos musicais (as notas) envolve ainda uma outra determinação contextual tácita: a pretensa identidade entre o parâmetro das alturas definidas e o que vem a ser chamado (inclusive nos primórdios do estudo da acústica) de "sons musicais".

2.2.1.1 - MANUAIS DE COMPOSIÇÃO

O discurso de autoridade que incide sobre os atos de compor encontra um ponto culminante nos livros inteiramente dedicados a regulamentar esses atos em si. Diferentemente dos livros de teoria musical, onde as referências a compor aparecem como referência a uma ou outra técnica artesanal específica (o estudo do contraponto ou das "formas clássicas" por exemplo), há uma classe de textos, emergente a partir do século XX, que trata diretamente do que seriam regras e princípios para "compor música". Alguns exemplos de textos dessa natureza nos ajudarão a perceber a diferença sutil com os outros livros técnicos.

Talvez o primeiro tratado moderno especificamente sobre compor seja o *Cours de Composition Musicale* de Vincent D'Indy (1912). O autor busca, a partir de uma abordagem histórica idiossincrática, estabelecer os princípios da arte de

---

[6] [...] sçavoir inventer des Chants agréables, & mélanger plusieurs Sons ensemble, qui produisent un bon effet; donner a chacun de ces Sons un Progression convenable, bien connoitre le rapport que tous le Intervales & tous le Accords ont entre eux; en un mot, c'est sçavoir mettre en pratique tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite (ibid)

[7] La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, & ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques (ibid. p. 3)

compor permanentes através dos tempos. D'Indy propõe um fundamento quase metafísico para o sistema de regras que apresenta, propondo o conhecimento das "formas criadas pela evolução artística", visando a "desenvolver sua personalidade artística", tendo o cuidado de advertir sobre a superioridade do conhecimento evolutivo e positivista da arte.

> O homem é um microcosmo.
>
> Parece então natural que o artista, cuja condição primeira é de conhecer a fundo a arte que escolheu, reviva ele mesmo a vida dessa arte, e, por meio da inteligência das *formas* criadas pela evolução artística, chegue a desenvolver sua própria personalidade de uma maneira infinitamente mais segura do que se procedesse empiricamente.[8]

A perspectiva do *Cours* de D'Indy aponta para uma evolução da arte de compor, onde a "base natural" é a divisão da história da música em três grandes épocas:

- 1 – Época ritmo-monódica, do século III ao XIII
- 2 – Época polifônica, do século XIII ao XVII
- 3 – Época métrica, do século XVII aos "nossos dias" (lembrando que o livro é de 1912).

A partir dessa divisão, D'Indy se propõe a ensinar os fundamentos de cada época para a arte de compor:

> O objetivo da presente obra é facilitar ao aluno, que queira merecer o belo nome de artista criador, o conhecimento lógico de sua arte, por meio do estudo teórico das formas musicais, e da aplicação dessa teoria às principais obras dos mestres músicos, examinadas em sua ordem cronológica.[9]

É interessante observar o apontamento sugerido pelo autor para uma superação da era métrica em que vivemos (ou viviam seus contemporâneos? Em que época estaríamos agora?), baseado na noção de ritmo como macro-contexto orientador da evolução musical.

> O poder misterioso do ritmo jamais cessou portanto de agir sobre os destinos da arte, e não é absurdo pensar que, livre no futuro como foi no passado, o *ritmo* reinará de novo sobre a música, e a libertará da

[8] L'homme est un microcosme. Il semble donc naturel que l'artiste, dont la condition première est de connaître à fond l'art qu'il a choisi, revive lui-même la vie de cet art, et, au moyen de l'intelligence des *formes* crées par l'évolution artistique, en arrive à dégager sa propre personnalité d'une manière infiniment plus sûre que s'il procédait empiriquement. (D'INDY, 1912)

[9] Le but du présent ouvrage est de faciliter à l'élève, qui veut mériter le beau nom d'artiste créateur, la connaissance logique de son art, au moyen de l'étude théorique des formes musicales, et de l'application de cette théorie aux principales œuvres des maîtres musiciens, examinées dans leur ordre chronologique. (D'INDY, op.cit.)

> escravidão que manteve, durante quase três séculos, a dominação usurpadora e deprimente da métrica mal compreendida.[10]

Uma visão inusitadamente profética (e um tanto messiânica) sobre alguns caminhos que a música ocidental viria a tomar no século XX, com a expansão do campo dos materiais enfatizando o papel preponderante e determinante do ritmo (mais do que a métrica ou as alturas) na criação musical. D'Indy não era necessariamente um progressista, embora sua *Schola Cantorum* – onde o método do seu *Cours de Composition* deveria ser aplicado – tenha ajudado a formar uma geração de músicos diversificada que incluiu Isaac Albéniz, Erik Satie, Darius Milhaud e Cole Porter, entre outros.

Outro livro especificamente dedicado à composição é *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith (1945). O livro aborda o "artesanato" (*craft*) da composição de uma perspectiva mais afeita aos materiais de alturas definidas (mais uma vez, a limitação do repertório de materiais se fazendo passar por contexto "total"), fundamentada sobre o estudo da série harmônica e seus possíveis desdobramentos na criação de melodia, harmonia e forma (no sentido temporal linear do termo).

Esse trabalho, na verdade, consta de dois livros. O Livro 1 sendo a "Parte Teórica" e o Livro 2: "Exercícios de Escrita a Duas Partes". Todo o conteúdo de ambos os livros se dedica exclusivamente ao estudo dos materiais de altura definida. A abordagem de Hindemith é sofisticada para a época (a primeira edição é de 1937), pois propõe que o aspirante a compor parta dos fundamentos acústicos da série harmônica para criar as relações intervalares dos seus materiais melódicos e harmônicos. Para justificar sua proposta, Hindemith investe até num certo relativismo cultural (embora fortemente etnocêntrico):

> Mesmo a atividade musical mais simples, não influenciada por educação ou experiência – o canto do selvagem, ou as primeiras tentativas de tirar notas de um osso oco ou um tubo de bambu – deve fazer uso de algumas progressões intervalares que são baseadas fundamentalmente numa série de tons adjacentes[11]

---

[10] La mystérieuse puissance du rythme n'a donc jamais cessé d'agir sur les destinés de l'art, et il n'est pas déraisonnable de penser que, libre dans l'avenir comme il le fut dans le passé, le *rythme* régnera de nouveau sur la musique, et la libérera de l'asservissement où l'a tenue, pendant près de trois siècles, la domination usurpatrice et déprimante de la *mesure* mal comprise.(*ibid.* p. 28)

[11] Even the simplest musical activity, uninfluenced by education or experience - the song of the savage, or the first attempts to draw tones out of a hollow bone or a reed pipe - must make use of some interval-progressions which are based fundamentally on a series of adjacent tones. (HINDEMITH, 1945, p. 14)

Esse princípio universal das relações intervalares é que vai orientar a construção do método de compor e também estabelecer o campo dos materiais a serem processados: sons de altura definida. Apesar da comparação com o "canto do selvagem", as notas de Hindemith tem ainda o mesmo tempero da época de Rameau. Uma seção do primeiro capítulo é dedicada a explicar a relação entre a afinação temperada e os intervalos "puros" da série harmônica. Como sua teoria se baseia na série harmônica, Hindemith critica as limitações do temperamento igual (representado pelos instrumentos de teclado), mas acaba cedendo às pressões de seu paradigma:

> […] dificilmente teremos de assumir que a sensibilidade musical venha a se afundar tanto a ponto de permitir a soberania indisputável dos instrumentos de teclado. Ainda assim suas vantagens são inestimáveis. À parte seu efeito tonal especial, foram eles que primeiro possibilitaram nossa maestria total e desimpedida sobre todo o domínio tonal[12]

Hindemith abre o livro com uma epígrafe de Fux – retirada do famoso tratado de contraponto setecentista *Gradus ad Parnasum* – que contextualiza sua posição em relação ao tema desta seção (a dialética entre as regras prescritas e sua transcendência na ação de compor). A epígrafe também revela uma pertinência da ideia de "arbitrariedade" das ousadias criativas, mesmo em situações em que o limite para ousar parece muito estreito:

> "Talvez alguns irão se questionar sobre minha decisão de escrever sobre música, quando existem à disposição as opiniões de tantos homens excelentes que escreveram conscienciosa e suficientemente sobre o tema, e particularmente por eu fazer isso num tempo em que a Música se tornou uma matéria quase arbitrária e os compositores não serão mais obrigados por leis e regras, mas evitarão os nomes da Escola e da Lei como evitariam a própria Morte…" (FUX *apud* HINDEMITH, op. cit, p. 1)[13]

Não se trata de uma epígrafe irônica, nem há qualquer comentário posterior de Hindemith que relativize a postura de Fux, ao contrário, o que Hindemith propõe é uma atualização dessa postura ao contexto do meio do século XX.

> Talvez o artesanato da composição tivesse realmente caído em declínio se um gênio como Bach não tivesse encontrado seu caminho para a mais alta e mais completa maestria do seu material, e se o *Gradus* [*ad Parnasum*] de

---

[12] we need hardly assume that musical sensitivity will ever sink so low as to allow keyboard instruments undisputed mastery. Yet their advantages are invaluable. Apart from their special tonal effect, it is they that first made possible to us full and unimpeded mastery over the entire tonal domain. (ibid. p. 28)

[13] Perhaps some will wonder at my undertaking to write about music, when there are at hand the opinions of so many excellent men who have written learnedly and sufficiently about it, and particularly at my doing so at a time when Music has become an almost arbitrary matter, and composers will no longer be bound by laws and rules, but avoid the names of School and Law as they would Death itself..." (FUX, apud HINDEMITH, 1945, p. 1)

> Fux não tivesse posto um freio no capricho e no exagero, e definido um padrão de excelência na escrita.[14]

Observemos que há o estabelecimento de um limite *moral* para a liberdade criativa, que Hindemith atribui à conquista da maestria de Bach e ao "freio" de Fux no "capricho" e no "exagero". Esses agentes (a maestria e o freio) podem ser entendidos aqui como alegorias da regra, encarnando um valor de *controle*: na "maestria" o controle da técnica e da linguagem; no "freio" o controle dos impulsos de subverter a regra, expresso através da sistematização.

Os limites práticos do julgamento moral da "libertinagem" composicional, representada pelo *capricho* e pelo *exagero*, carecem de maior especificação. Obviamente (e isso está claro em muitas de suas obras) Hindemith não defende que se componha exatamente na estética de Fux. É a postura de reverência em relação à regra, encarnada no que o autor chama de "artesanato da composição", que consiste no principal argumento de concordância com o teórico do contraponto.

> Um músico que se sinta impelido, nestes tempos, a contribuir para a preservação e transmissão do artesanato da composição está, como Fux, na defensiva. […] nenhum outro campo de atividade artística teve um período de super-desenvolvimento [*overdevelopment*] de materiais e de sua aplicação sendo seguida por tal confusão como a que reina neste [campo da composição].[15]

O que nos interessa particularmente é que o autor determina um foco prático quando se refere à confusão decorrente do superdesenvolvimento dos materiais na "nossa época" (meados dos século XX). Parece que o que Hindemith define como materiais é o campo das alturas definidas – e isso se depreende não apenas da citação abaixo, mas de toda a organização do seu livro:

> Somos constantemente colocados face a face com essa confusão por uma maneira de escrever que põe as notas juntas de acordo com sistema nenhum, exceto aquele ditado pelo puro impulso [*whim*], ou aquele no qual os dedos simplistas [*facile*] e enganosos [misleading] conduzem o compositor [*writer*] enquanto deslizam sobre as teclas.[16]

---

[14] Perhaps the craft of composition would really have fallen into decline if a genius like Bach had not fought his way through to the highest and most complete mastery of his material, and if Fux's *Gradus* [*ad Parnasum*] had not put a brake upon caprice and exaggeration, and set up a standard excellence in writing. (ibid. p. 2)

[15] A musician who feels called upon in these times to contribute to the preservation and transmission of the craft of composition is, like Fux, on the defensive. [...] no other field of artistic activity has a period of overdevelopment of materials and of their application been followed by such a confusion as reigns in this one. (ibid.)

[16] We are constantly brought face to face with this confusion by a manner of writing which puts tones together according to no system except that dictated by pure whim, or that into which facile and misleading fingers draw the writer as they glide over the keys.

Esse trecho é um manancial de implicações contextuais ocultas que ajudam a entender o modo de funcionamento dos discursos de autoridade. Primeiro há uma condenação tácita à ausência de sistema, que é em si mesma uma pressuposição dessa ausência. Na verdade, a condenação tem como o alvo o sistema "ditado pelo próprio impulso", o que revela a valorização da racionalidade sobre processos mais intuitivos.

A parte mais reveladora desse pequeno trecho é a descrição quase detalhada de um tipo processo compositivo que o autor adota como exemplo de conduta equivocada: pode-se visualizar, com bastante clareza, algo como um improviso mais ou menos "relaxado" ("dedos simplistas e enganosos") num instrumento de teclas, e pode-se supor que esse improviso (ou quase) gerou o material da composição, ou talvez mesmo sua forma final, quase diretamente.

Essas deduções podem nos levar a muitas conclusões e posicionamentos, caso concordemos ou discordemos da crítica do autor, mas é curioso notar que o processo subliminarmente descrito é muito semelhante ao das composições dos *impromptus*, uma forma romântica derivada de improvisações escritas que era praticada pelo menos cem anos antes do texto de Hindemith, e que ele coloca como uma maneira de escrever recente (à sua época). Não se trata de contra-atacar Hindemith em suas colocações, mas apenas de revelar o que se pode depreender de uma leitura contextualizada, tanto pela época em que o texto foi escrito quanto pela atitude de sujeito-autoridade e a orientação sistemática do texto (no restante do livro, mais do que na introdução).

Ainda sobre a profusão de materiais, o autor coloca uma crítica que a um só tempo o situa num debate pedagógico e justifica a necessidade do seu manual. O trecho a seguir consiste nessa crítica (talvez mesmo uma auto-crítica) e traz uma advertência sobre a situação da "instrução" à sua época

> Ofuscado pelo imenso acervo de materiais nunca antes usados, ensurdecido pela fantástica novidade do som, cada um se agarrou sem reflexão a qualquer coisa que sentiu que poderia usar. Nesse ponto a instrução falhou. [...] Quem quer que tenha desejado realizar qualquer progresso se entregou sem reservas ao Novo, sem ser auxiliado nem detido pela instrução teórica, que se tornou simplesmente inadequada para a ocasião.[17]

[17] Blinded by the immense store of materials never used before, deafened by the fantastic novelty of sound, everyone seized without reflection at whatever he felt he could use. At this point instruction failed. [...] Whoever wished to make any progress gave himself unreservedly to the New, neither helped nor hindered by theoretical instruction, which had simply become inadequate to the occasion.

Hindemith levanta uma questão que virá a ser cara aos compositores da segunda metade do século XX: o controle dos materiais em relação ao plano (ou ideia) composicional

> Pode a visão interna da música que o compositor vislumbrou se fazer totalmente clara para o outro se a resistência das notas e a refração [refractoriness] das progressões tonais estiver continuamente se colocando entre o impulso e sua expressão em som?[18]

É difícil conceber que o vislumbre de uma música se torne uma partitura sem que haja algum trabalho de tradução, e essa tradução dependerá de técnicas que permitam comunicar ao "outro" (o intérprete, o ouvinte...) com o máximo de fidelidade a ideia imaginada. Apesar disso, esse esquema de pensamento exclui as possibilidades em que esse vislumbre não se impõe de forma suficientemente forte para ser seguido até uma suposta realização fiel. Para aproveitar a metáfora da navegação (LIMA, 2012), é como se durante uma viagem esquecêssemos o ponto de partida e ignorássemos o de chegada: quando a viagem é de descobrimento o mapa vai se fazendo no caminho. Hindemith encarna para nós aqui uma linha de pensamento que coloca a *composição como ideia* antes do *ato de compor*, onde o estágio do pensamento vem separado da escrita. Mas, apesar disso, ele advoga também uma interdependência entre as instâncias da prática, do pensamento e do "sentimento" ou "impulso":

> O caminho da cabeça para a mão é longo enquanto ainda se está consciente dele. O homem que não controla sua mão para mantê-la em contato inseparável com seu pensamento não sabe o que é composição. (Nem aquele cuja mão bem treinada [well-routined] vagueia sem nenhum impulso ou sentimento por trás)[19]

A metáfora corporal (cabeça e mão) é muito pertinente para estabelecer um paralelo com as dialéticas entre regra e liberdade, pensamento e ação. A precedência de um sobre o outro – em qualquer vetor – pode ser desejada ou defendida por razões de crença ou ideologia, mas é mais plausível conceber que na atividade de compor os polos são interagentes e interdependentes. Denunciamos aqui a suposta precedência da regra como poderíamos denunciar uma

---

[18] Can the inner vision of the music that the composer has glimpsed make itself at all clear to another if the resistance of the tones and the refractoriness of tonal progressions is continually coming between the impulse and its expression in sound?

[19] The road from the head to the hand is a long one while one is still conscious of it. The man who does not so control his hand as to maintain it in unbroken contact with his thought does not know what composition is. (Nor does he whose well-routined hand runs along without any impulse or feeling behind it.)

predominância da prática que se configurasse em ação automática e irrefletida – sucumbindo paradoxalmente a regras ocultas justamente por ignorá-las.

Se Hindemith mantém o foco nos **materiais** (notas), Schoenberg no seu *Fundamentals of Musical Composition* se baseia num estudo segmentado das **formas** musicais clássicas. O autor esclarece que o termo forma é usado em muitos sentidos diferentes, podendo se referir:

> (a) [...] "ao número de partes (binária, ternária, rondó)" (SCHOENBERG, 1970, p.1)
> (b) [...] "ao tamanho das partes e a complexidade de suas interrelações (sonata)" (*idem*)
> (c) [...] "ao metro, o andamento e as características rítmicas que identificam a dança (minueto, scherzo, formas de dança)" (*ibidem*)

Aprofundando-se numa definição conceitual, Schoenberg atribui à forma os sentidos de organização e organicidade

> Usado no sentido estético, forma significa que uma peça é organizada; i.e. que consiste de elementos funcionando como os de um *organismo* vivo.
>
> Sem organização a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível como um texto sem pontuação, ou tão desconectada como uma conversa que salta despropositadamente de um assunto a outro.
>
> Os principais requisitos para criação de uma forma compreensível são *lógica* e *coerência*. [...] As ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.[20]

A ideia de "massa amorfa" apontada por Schoenberg é de importância crucial para o conceito de forma com que vamos trabalhar no modelo de **compor no mundo**. A princípio, "massa amorfa" é um conceito abstrato que não pode facilmente ser referido por um evento real. Um "texto sem pontuação" ou "uma conversa que salta de um assunto a outro", ainda que possam ser considerados incoerentes dentro de certo contexto, não podem ser considerados "amorfos". Há forma mesmo onde não há coerência e lógica (mas, ainda assim, de que lógica está falando o autor?). Na conversa onde o assunto deriva a derivação não é uma forma? No texto sem pontuação o fluxo das palavras não teria forma?

---

[20] Used in the aesthetic sense, form means that a piece is organized; i.e. that it consists of elements functioning like those of a living *organism*. Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation which leaps purposelessly from one subject to another.The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*. [...] Ideas must be differentiated according to their importance and function. (SCHOENBERG, 1970, p. 1)

A coerência e a lógica em favor das quais Schoenberg advoga fazem sentido no esquema de *importância* e *função*, que ele suscita e que guarda traços de princípios retóricos típicos da música tonal. O compositor, segundo Schoenberg, deve conhecer as unidades estruturais da forma musical: motivos, frases, períodos, seções... mas, apesar disso

> Um compositor não adiciona, é claro, pedaço por pedaço, como uma criança construindo com blocos de madeira. Ele concebe uma composição inteira como uma visão espontânea.[21]

Mais uma vez observamos como nos discursos de autoridade as regras e as restrições são colocadas às vezes de maneira irrefletida. A concepção "espontânea" do todo, no caso, é tão questionável ou tão válida quanto a construção com blocos (a princípio, não de madeira...). A regra de conduta expressa nessa frase axiomática indica antes uma opinião estética do autor, fiel às suas contingências contextuais. O texto de Schoenberg, como foi dito, está comprometido com uma concepção de forma linear, orgânica e teleológica que é hegemônica, ainda hoje, no ambiente da música de concerto. Cientes disso, não há o que criticar, apenas identificar suas limitações contextuais. Falando em crítica, aliás, há uma passagem interessante (p.116) em que ele faz advertências para a auto-crítica do compositor:

1 – Ouça
2 – Analise
3 – Elimine o não-essencial
4 – Evite a monotonia
5 – Observe a linha do baixo
6 – Faça muitos esboços

Alguns detalhes dessas recomendações são dignos de nota. Em "elimine o não-essencial", o autor adverte que:

> Variação demasiada, muita ornamentação [embellishment] e figuração, variações motívicas excessivamente remotas, troca de registro muito abrupta, podem contribuir para o desequilíbrio [da forma][22]

As características descritas nesse trecho se assemelham a muitos procedimentos formais adotados por compositores notórios das vanguardas do século XX (como Brian Ferneyhough, pra citar um exemplo *bem* notório). O autor, no

---

[21] A composer does not, of course, add bit by bit, as a child does in building with wooden blocks. he conceives an entire composition as a spontaneous vision. (ibid.)

[22] Too much variation, too much embellishment and figuration, excessively remote motive-variations, too abrupt a change of register, may contribute to imbalance (ibid, p.116)

entanto, endereça seus comentários ao compositor iniciante, e por isso a sensatez da advertência parece inquestionável. Esses princípios são dicas úteis para construir uma música parcimoniosa, apolínea, “equilibrada” nas palavras do autor. Mas, essas recomendações não contribuiriam para um condicionamento estético antes da prática? Faria sentido recomendar o oposto, apostando numa estética do exagero, do desequilíbrio, se for o caso?

Outra recomendação interessante é a de “evitar a monotonia”

> Demasiadas repetições de notas ou figuras melódicas são irritantes, se elas não exploram a vantagem da repetição – ênfase. Observe especialmente a nota mais alta da melodia. O clímax normalmente aparece próximo [towards] ao final, e pode ser repetido ou excedido somente com precaução.[23]

Sabendo da referência contextual – a ideia de forma com que o autor está trabalhando – essa recomendação é bastante plausível. O principal ponto de tensão colocado pela feição autoritativa do discurso, porém, é ainda o determinismo estético. Classificar como “irritantes” as repetições que não exploram a ênfase me soa como subjetivismo obscuro. A ideia de que “o clímax aparece próximo ao final” é real apenas em contextos em que a música prevê um clímax, o que evoca mais uma vez a feição teleológica da forma tradicional na música ocidental. Se esse parágrafo fosse seguido à risca como um fundamento de compor, não veríamos surgir tendências como a música minimalista (a repetição sem ênfase) nas décadas seguintes[24].

É claro que nosso apontamento é alegórico. Schoenberg não encarna uma visão retrógrada e equivocada em si, e ao contrário, as orientações do seu manual de compor – como no caso dos livros de Hindemith e D’Indy – são muito valiosas, se lidas com espírito crítico e também auto-crítico, como ele próprio recomenda. A última dessas recomendações é a mais prática, falando diretamente sobre um método processual: “faça muitos esboços”:

> Mude o método de variação frequentemente. Tente cada método diversas vezes. Reúna os melhores esboços para produzir outros e os aperfeiçoe até que o resultado seja satisfatório. **Fazer esboços é uma abordagem humilde e despretensiosa em direção à perfeição**. [grifo meu][25]

---

[23] Too many repetitions of tones or melodic figures are annoying, if they do not exploit the advantage of a repetition - emphasis. Watch especially the highest tone of the melody. The climax normally appears toward the end, and can be repeated or exceeded only with caution.(ibid)

[24] Embora a primeira edição seja de 1967, o livro foi escrito na década de 1930 (cf. ibid, p. 214)

[25] Change the method of variation frequently. Try each method several times. Join the best sketches to

A recomendação em si é uma descrição de processo, válida, útil e muito utilizada por inúmeros compositores. A confusão que pode suscitar é a última afirmação (grifada), que nos coloca a todos sob o paradigma quase cristão da busca da perfeição através do trabalho e do esforço. Mais do que isso, coloca essa busca de perfeição como um objetivo a ser seguido. Mais uma vez, a subjetividade da questão está escondida sob um absoluto – a perfeição – o que não nos ajuda muito. Mas, Schoenberg especifica melhor o ponto logo a seguir:

> Um iniciante que não esteja muito autoconfiante, que não acredite muito firmemente na sua 'infalibilidade', e que saiba que ainda não atingiu a maturidade técnica, considerará tudo o que escreve como tentativa. Mais tarde será capaz de basear seu compor [composing] exclusivamente em seu senso de forma.[26]

A sensibilidade dessa observação nos aproxima do propósito pedagógico de Schoenberg, de seu estímulo ao esforço do aluno para conquistar autonomia criativa. Mas, ainda insistindo na desmontagem das implicações contextuais, o "senso de forma" que o autor suscita é algo vago, embora cada um de nós possa concebê-lo em seu foro íntimo. Considerar tudo como tentativa não seria talvez uma prerrogativa mesmo dos compositores com "maturidade técnica"? Conquistar a segurança de uma "infalibilidade" não seria perder o estado de risco – prazeroso, antes de tudo – em que nos colocamos ao compor?

2.2.1.2 - LIVROS TÉCNICOS AUXILIARES

Há uma série de publicações que se propõem a apresentar, em formato de texto técnico, inventários de materiais, técnicas e princípios formais encontrados nas grandes correntes da música de concerto ocidental do século XX. O simples fato de apresentar esses inventários já nos chama atenção para o fato de que há um campo de regulação (ou sistematização) no horizonte.

Faremos uma breve análise comparativa entre dois desses textos, para observar como as implicações contextuais diferem de um para o outro, embora supostamente ambos se refiram a um mesmo campo (composição contemporânea) e tenha propósitos similares (auxiliar o compositor ou estudante com um repertório

---

produce others and improve them until the result is satisfactory. To make sketches is a humble and unpretentious approach towards perfection.(ibid.)

[26] A beginner who is not too self-assured, who does not believe too firmly in his 'infallibility', and who knows that he has not yet reached technical maturity, will consider everything he writes as tentative. Later he will be able to base his composing exclusively on his sense of form.(ibid.)

de técnicas, procedimentos e referências estilísticas e formais). Os dois livros a serem comparados são:

> 1 - Techniques of Twentieth Century Composition: a guide to the materials of modern music. (DALLIN, 1974)
> 2 - Techniques of the Contemporary Composer. (COPE, 1992)

O primeiro livro, cuja edição consultada é de 1974, consiste numa série de orientações técnicas exemplificadas por trechos de peças do repertório do século XX. O livro tem vinte (20) capítulos, quatorze (14) dos quais lidam exclusivamente com materiais de alturas (temperadas). Além desses capítulos, da introdução e do capítulo 20 (“sugestões práticas”), há cinco capítulos dedicados a outros temas: “ritmo e métrica” (cap. 5), “microtons” (cap. 16), “efeitos especiais” (cap. 17), “procedimentos indeterminados” (cap. 18), “música eletrônica e outras músicas novas” (cap.19).

O segundo livro (edição consultada de 1992), apresenta estrutura de organização semelhante, mas trata de uma gama muito maior de temas. Dos 21 capítulos que compõem o livro, seis (6) tratam exclusivamente de alturas definidas – incluindo um especificamente sobre conjuntos de classes de notas e outro sobre serialismo. Além desses e do primeiro capítulo que trata de temas básicos relacionados ao ofício do compositor (a profissão, habilidades e ferramentas, rudimentos de orquestração e forma...) os outros 14 capítulos tratam de temas variados e com um grau de aprofundamento conceitual relativamente intenso para um livro técnico. Os temas são (do capítulo 8 em diante, na ordem): “ritmo e métrica”; “textura e modulações”; “microtons”; “percussão e o piano preparado”; “novas técnicas e instrumentos”; “novas notações”; “indeterminação”; “música concreta”; “música eletrônica”; “composição algorítmica”; “formas midiáticas”; “minimalismo”; “música experimental”; “decategorização”.

Em que pese os quase vinte anos de distância entre as duas edições, é digno de nota o esforço do livro de Cope em listar as tendências mais recentes e extremas da criação musical do século XX. Especialmente em relação aos últimos capítulos, onde o texto vai se aproximando das tendências mais mundanas – ou seja: que se afastam da concepção de música como som puro e com foco no parâmetro altura – as categorias conceituais com que o autor trabalha são coerentes com as práticas abordadas, não recorrendo a simplificações ou subcategorizações dos temas.

Para que se tenha uma ideia, no capítulo dedicado a minimalismo, Cope não trata apenas do rótulo mais comumente associado a esse termo – música baseada em padrões de repetição reiterada – e sim do conceito em seu sentido mais preciso de economia extrema de materiais. Ele lista como técnicas minimalistas: "silêncio, música conceitual, brevidade, continuidades, música de fases e padrões" (COPE, 1992, p. 216).

Em ambos os livros há uma preocupação em definir o campo da composição contemporânea de maneira aberta e não esquemática. Uma diferença básica entre os dois textos está no valor que Dallin atribui à técnica e à "maturidade" do compositor em contraposição à relativização mais ampla proposta por Cope em nome da "mudança constante" do campo das artes:

> A utilização sistemática de materiais novos em exercícios criativos ensina compositores a escrever, intérpretes a falar e ouvintes a entender a linguagem musical do nosso tempo. A individualidade dos compositores é assegurada pelas escolhas que eles fazem a partir de infinitas possibilidades quando eles estão deliberadamente imitando estilos estabelecidos. Além disso, individualidade não é tanto algo para se esforçar em buscar quanto algo que emerge espontaneamente com a maturidade e a proficiência técnica.[27] (DALLIN)

> Se há uma característica das artes que permanece constante ela é a *mudança*. […] *Techniques of the Contemporary Composer* cobre muitas das mudanças que tiveram lugar recentemente e até sugere algumas que podem ainda ocorrer. Há três conceitos básicos que são centrais neste livro: 1.Não há maneira correta de compor música, nem estilos certos, apenas diferentes. Cada indivíduo deve decidir sobre seus modos de expressão. 2.Não há progresso na arte. […] Uma comparação do progresso nas artes com, por exemplo, o progresso nas ciências é inapropriada. 3. Embora a música seja definida (e isso importa pouco no fim das contas), ela possui elementos fazem a prática [craft] e a consistência fundamentais para sua qualidade [28] (COPE)

São abordagens bem distintas, de um ponto de vista ideológico, e a construção dos textos de cada livro confirma essa diferença. O discurso do livro de

[27] Systematic utilization of new materials in creative exercises teaches composers to write the musical language of our time, performers to speak it, and listeners to understand it. The individuality of composers is asserted by the choices they make from the infinite possibilities when they are deliberately imitating established styles. Besides, individuality is not so much something to strive for as something which emerges spontaneously with maturity and technical proficiency. (DALLIN, 1974, p. xi)

[28] If there is one characteristic of the arts that remains constant it is change. [...] *Techniques of the Contemporary Composer* covers many of the changes that have taken place recently and even suggests a few that may yet occur. Central to the book are three basic concepts:

1.There is no right way to compose music, no right style, only different ones. Each individual must decide on his or her modes of expression.

2.There is no progress in art. [...] A comparison of progress in the arts to, for instance, procress in the sciences is inappropriate.

3. However music is defined (and it matters little in the final analysis), it possesses elements that make craft and consistency fundamental to its quality. (COPE, 1992, p. xi)

Dallin é todo construído sobre a tríade compositor–intérprete–ouvinte, baseado numa concepção de música como uma linguagem quase objetiva. A ideia de "maturidade" necessária para ser um bom compositor – similar à "maestria" em Hindemith, o "gênio" em D'Indy ou a "infalibilidade" em Scoenberg – é reforçada em diversos trechos do livro, e chega a ser colocada como um incentivo meio enviesado para o compositor iniciante:

> É preciso paciência da parte do aspirante a compositor para desenvolver seus talentos criativos a ponto de estar satisfeito com seus próprios esforços. Durante esse período de desenvolvimento, é reconfortante [reassuring] ter em mente que os trabalhos geralmente conhecidos mesmo dos maiores compositores são do seu período maduro e não são representativos dos seus esforços mais iniciais. [29]

Em comparação, no livro de Cope, o primeiro capítulo lista uma série de princípios básicos da atividade de compor onde não há nenhuma referência a um período de desenvolvimento prévio a uma fase de consistência técnica. Ao falar dos rudimentos da forma e da orquestração, o autor sugere a ampliação do repertório como forma de incrementar a originalidade:

> Ouvir todo tipo de música representa uma das mais importantes maneiras de aprender sobre orquestração e forma. Ouvir não só ajuda a educar de formas que nenhum livro poderá, como também alarga a perspectiva musical de compositores de forma que eles se tornam menos aptos subconscientemente a plagiar estilos, ideias ou contextos da música de outros compositores. Esse plágio pode ser quase inevitável quando compositores jovens conhecem somente algumas poucas peças musicais.[30]

Ambos os textos se referem a estudantes de composição ou compositores com pouca experiência, mas a diferença, de tratamento desses leitores, embora sutil, é notória: enquanto Dallin se refere a "aspirantes a compositor", Cope fala de "compositores jovens", o que nos remete a questões de identidade implícitas nas exigências (muitas vezes até auto-impostas) para que alguém seja considerado compositor.

---

[29] It requires patience on the part of the aspiring composer to develop his creative talents to the point where he is satisfied with his own efforts. During this developmental period, it is reassuring to realize that the works generally known of even the greatest composers come from their mature period and are not representative of their earliest efforts. (DALLIN, p. 2)

[30] Listening to all types of music represents one of the most important ways to learn about orchestration and form. Not only does such listening help to educate in ways no book can, but it also broadens the musical perspective of composers so that they are less apt subconsciously to plagiarize styles, ideas or contexts of other composers' music. Such plagiarism can be almost unavoidable when young composers know but a few pieces of music. (COPE, p. 8)

Fazendo um salto no conteúdo de ambos os livros, vamos nos deter nos capítulos finais de um e outro, onde os autores abordam as práticas musicais mais contaminadas por aspectos mundanos: proposição de situações, indeterminação formal, materiais não-sonoros, etc. É interessante que em ambos os livros esses capítulos sejam os últimos, já que em termos de complexidade técnica os processos abordados são muitas vezes mais simples do que, por exemplo, o serialismo – que em ambos os livros se encontra nos capítulos centrais.

Dallin, após dedicar um capítulo para "efeitos especiais" (na verdade uma listagem de técnicas extendidas e processos não-convencionais do ponto de vista da música moderna), dedica dois capítulos a tendências mais mundanas: um sobre indeterminação e outro sobre música eletrônica e "outras músicas novas". Neste último capítulo, uma seção nos interessa especificamente por tratar de aspectos mais mundanos sob o epíteto de "multimídia". A mundanização trazida pelos processos de indeterminação é sugerida por Dallin, que se refere a um "alargamento da definição de música" e uma "redefinição do papel do compositor":

> A organização total tem como seu oposto os *procedimentos indeterminados* nos quais o controle é relaxado ou abdicado, a liberdade é cultivada, as vicissitudes do acaso e a seleção aleatória são invocadas, e o papel do compositor é redefinido.
>
> Até a definição de música pode ser alargada para abrigar todas as novas experiências sonoras sob seu manto. Sons antes classificados como ruído, tanto eletrônicos como comuns, são agora incluídos regularmente na matriz composicional. [...] Nenhum som é bizarro demais para a inclusão na nova música.[31]

A associação dos processos de indeterminação com a ampliação do campo dos materiais e com o próprio alargamento da noção de música é um indício do que tenho chamado de "mundanização", ou seja, a inclusão das coisas dos mundo e "do que acontece" no processo de compor música. Cope, em seu capítulo sobre indeterminação, define o fenômeno de maneira mais direta, referindo-se à intencionalidade do compositor:

> Qualquer processo cujo resultado seja imprevisível em relação a um ou mais de seus parâmetros cai na categoria da *indeterminação*. [...] Do ponto de vista do compositor, toda música pode ser dita de certa forma

[31] Total organization has as its opposite *indeterminate procedures* in which control is relaxed or abdicated, freedom is cultivated, the vagaries of chance and random selection are invoked, and the role of the composer is redefined.
Even the definition of music must be broadened to bring all of the new sound experiences under its mantle. Sounds formerly classified as noise, both electronic and ordinary, are now included regularly in the compositional matrix. [...] No sound is too bizarre for inclusion in the new music. (DALLIN, p. 237)

indeterminada, já que é o performer, e não o compositor, que está encarregado do âmbito interpretativo. Em diferentes estilos de música o compositor intencionalmente cede quantidades variáveis de controle ao performer, desde os ornamentos improvisados da música Barroca, até os solos de jazz mais longos.[32]

Uma primeira assunção para entender e aceitar a infiltração das coisas do mundo no ato de compor é o reconhecimento da dimensão indeterminada em qualquer ato humano, e a incorporação de eventos que não podem ser determinados em detalhe pelo compositor. Essa postura, que podemos chamar de *experimental*, abre caminho para a ampliação da gama de materiais, processos e formas, a partir da consciência de que os limites do campo da atividade musical são constantemente redefinidos pela própria prática. Eventualmente esse processo culmina num transbordamento das noções centrais de música, como a entende o senso comum ocidental – cujos elementos considerados essenciais são o uso do som, a relação estratificada entre compositor, intérprete e público, a noção de obra como um conjunto determinado de eventos organizados numa certa ordem temporal, entre outras características contextuais que privilegiem a separação entre a música e o mundo-da-vida.

Dallin e Cope têm abordagens diferentes também neste ponto. Ambos têm um capítulo dedicado à expansão musical em direção a outras "linguagens artísticas" – o que, submetido a análise, revela mais uma abertura a outros sentidos perceptivos além da audição. No livro de Dallin o capítulo intitulado Multimedia ("multimeios") define o contexto da seguinte maneira:

> *Multimedia* e *mixed media* são termos aplicados a trabalhos contemporâneos nos quais duas ou mais formas de arte distintas são combinadas. […] em seu uso corrente os termos geralmente implicam uma combinação de música de vanguarda efeitos visuais espetaculares. […] Outros sentidos além da audição e visão podem estar envolvidos e o estímulo sensorial fora da área de performance pode ser considerado relevante para a experiência artística. […] Quando elementos significativos da produção são deixados totalmente ao acaso, o resultado é um *happening*. A participação do público é encorajada. Conceitos mais extremos de *multimedia* levam ao *teatro total* [*total theater*] no qual as distinções entre compositor, performer e espectador são obscurecidas. [33]

---

[32] Any process whose outcome is unpredictable in regard to one or more of its parameters falls into the category of indeterminacy. [...] From the composer's point of view, all music can be said to be somewhat indeterminate, since the performer, not the composer, is in charge of the interpretive realm. In different styles of music the composer intentionally relinquishes varying amounts of control to the performer, from the improvised embellishments of Baroque music, to the longer solos of jazz. (COPE, p.161)

[33] Multimedia and mixed media are terms applied to contemporary works in which two or more distinct art forms are combined. [...] in current usage the terms generally imply a combination of avantgarde music with spectacular visual effects. [...] Senses other than hearing and sight may be involved and sensory stimulation

Dallin recorre a termos que possam definir os níveis de afastamento do núcleo central da música pura, como *happening* e *total theater*. Sua abordagem parece tributária da concepção wagneriana de *Gesamtkunstwerk* (CAMPOS, 1972; ECO, 2005) em que as diferentes linguagens artísticas se unem num evento totalizante. Essa visão desconsidera a possibilidade inversa, não de *mistura* de linguagens, mas sim de superação dos traços distintivos das "artes". Essa tendência, cunhada como *Intermedia* por Dick Higgins[34], é contemplada no livro de Cope. Mas ele vai além, incluindo mais três capítulos em que trata de casos de mundanização mais extremos: minimalismo, música experimental e "decategorização".

O capítulo sobre minimalismo apresenta, além da ideia mais comumente associada com o termo – peças com foco na repetição e em relações de defasagem – uma série práticas minimalistas radicais, que se encaixam no escopo do que aqui renomeamos como "música mundana". A primeira das categorias levantadas por Cope é a do silêncio:

> "Sonlêncios", sons ambientais que ocorrem dentro do silêncio criado pelo compositor, não são normalmente considerados potenciais mesmo para as composições mais indeterminadas. [...]Alguns compositores minimalistas, entretanto, consideram esse material básico para suas abordagens composicionais.[35]

O neologismo '*silounds*' (que traduzi livremente por 'sonlêncios') é útil para o entendimento do campo virtual de eventos proposto pelo compositor ao criar uma situação musical. A incorporação dos *sonlêncios* (sons não previstos) é mais um exemplo de incorporação mundana, de aceitação de impurezas no projeto compositivo.

Além do silêncio, Cope inclui a *música conceitual* na categoria do minimalismo. A tendência conceitual na música é vista com desconfiança por setores mais tradicionais da musicologia, por ser ela considerada por vezes "anti-

---

outside the performance area regarded as relevant to the artistic experience. [...] When significant elements of the production are left entirely to chance, the result is a happening. Audience participation is encouraged. More extreme multimedia concepts lead to total theater in which distinctions between composer, performer and spectator are obscured. (DALLIN, p. 260)

[34] Para a definição de intermedia de Dick Higgins v. Capítulo 1.

[35] "Silounds" environmental sounds occurring within composer-created silence, are not usually considered potential for even the most indeterminate of compositions. [...] Some minimalist composers, however, find this material basic to their compositional approach. (COPE, p. 216)

musical”.[36] No capítulo seguinte, dedicado à música experimental, Cope lista uma série de procedimentos que também são normalmente expurgados como extra-musicais, de acordo com uma visão purista defendida quase inconscientemente por muitos musicólogos e compositores.

Sob a categoria de música experimental Cope lista quatro tendências, segundo ele em ordem crescente de complexidade: música de situações e circunstâncias(1); paisagens sonoras(2); biomúsica(3); antimúsica(4). Cope chama atenção para o fato de essas categorias serem muitas vezes consideradas “indignas de estudo num livro sobre composição” (COPE, 1992, p. 222), e argumenta mais uma vez em favor do fator “mudança”:

> [...]a composição dodecafônica parecia igualmente estranha para os seus críticos quando surgiu inicialmente. A mudança é vital para qualquer forma de arte. Muito embora os desenvolvimentos que a mudança traga possam muitas vezes parecer ultrajantes, eles frequentemente criam técnicas importantes e singulares quando firmemente entendidos e praticados.[37]

O que o autor define como música experimental é antes uma atitude frente aos contextos hegemônicos do que um conjunto conciso de práticas musicais em si: uma “recusa em aceitar o status quo” que opõe “contradições radicais às definições tradicionais de música”(*ibid.*). O ápice dessas contradições seria o que se convencionou chamar de “anti-música”, termo derivado da ideia de anti-arte, propagada por alguns (anti)artistas no século XX. Nas palavras de Cope (1992, p. 226), anti-música é uma proposta de destruição:

1 – “do som ou de instrumentos que produzam som”
2 – “da tradição do público”
3 – “do conceito de compositor”
4 – “qualquer combinação desses elementos”

A destruição proposta pela anti-música é uma reação, como disse, a um contexto hegemônico e opera, por paradoxal que possa soar, dentro de um paradigma estritamente musical. Pois como seria possível negar algo sem se referir a esse algo? Um equívoco comum de algumas análises sobre essas tendências

[36] É notável que as primeiras expressões conceituais na música surgiram ainda na virada dos séculos XIX para XX (vide a música de mobiliário de Satie, o Erratum Musical de Duchamp – que era compositor também – e a primeira peça de silêncio de Alphonse Allais, mais de 50 anos antes do 4’33” de Cage).

[37] [...]twelve-tone composition seemed similarly foreign to its critics when it first appeared. Change is vital to any art form. Although the developments change bring may often seem outrageous, they often create important and unique techniques when firmly understood and practiced. (COPE, p.222)

radicais é levar muito a sério a destruição sugerida, como se fosse possível acabar com tudo que seja música promovendo essas ações. **Não se extingue nem se funda um campo fenomenal por decreto.** A reação violenta e até terrorista ao contexto da música clássica tem seus fundamentos, acredito, no impulso de provocar o descondicionamento dos sentidos e das ideias. Quando isso não parece viável através da "música sonora", ou dos meios convencionais de produzir música, me parece natural que se adote uma atitude mais radical de desconstrução, deturpação e até mesmo de destruição conceitual. Dentro do nosso modelo de compor, desconstruir, deturpar e destruir são processos tão válidos quanto construir e a pertinência desses processos será determinada pelo contexto em que ocorram.

2.2.2 – TEORIAS DA COMPOSIÇÃO E DA "MÚSICA NOVA"

Essa segunda categoria de conjuntos de enunciados apresenta falas ainda em tom de autoridade, embora os discursos se apresentem, quanto à organização, de forma não sistemática. Os enunciados falam em nome da inovação na música, em geral apontando caminhos para o que ela *pode vir a ser* – diferentemente dos livros técnicos que legislam sobre um campo supostamente já mapeado.

Entre esses conjuntos de enunciados há escritos de compositores e teóricos que pretendem investigar ou antes propor princípios para o que chamam de "música nova". O que nos interessa aqui é a arqueologia do conceito, já que cada uma dessas músicas "novas" é evocada em épocas distintas e distantes entre si. Haveria uma continuidade conceitual capaz de nos fazer apreender a essência dessa novidade em forma de música?

Muitos dos textos escavados contêm essa expressão "música nova" ou alguma referência à novidade e outras ideias na mesma rede semântica: música de invenção, nova estética musical, novos recursos musicais, etc. Entre os textos recortados encontram-se tanto esforços teorizantes quanto escritos mais informais e até manifestos. Todos esses textos, de alguma forma, remetem à atividade de compor, direta ou indiretamente. Nosso foco, porém, será na noção de "novo" (incluindo os derivados "novidade", "inovação" etc) como motor e motivo da criação, como norte do ato de compor. Procuraremos investigar como esse "novo" se manifesta de maneira mais ou menos radical em relação aos contextos de onde emana e para onde se direciona.

Minha suspeita – e minha aposta – é que o termo “música nova” é um eufemismo expandido para o próprio ato de compor. Pensar um campo *trans-subjetivo* de novidade em música é pretender expandir a uma comunidade (e em última instância ao Mundo) o impulso individual de propor uma “outra música”, diferente da que já está aí – mas é preciso lembrar que esse estar-aí (*Dasein*) é um atributo do sujeito que percebe o Mundo. Por isso, embora as falas analisadas muitas vezes se expressem em primeira pessoa, considero como falas de *autoridade* pela atitude de generalizar, de expandir ao Mundo as regras, leis e princípios que dizem respeito antes à prática específica dos sujeitos do discurso.

A ideia de “música nova” foi utilizada e advogada por diversos compositores/autores e em geral é evocada para se contrapor a algum tipo de tradição ou contexto hegemônico. Schoenberg no artigo intitulado “*Música nova, música fora de moda, estilo e ideia*” coloca o assunto dessa forma:

> O que é Música Nova?
>
> Evidentemente é a música que, embora seja ainda música, difere em todos os [elementos] essenciais da música composta anteriormente. Evidentemente ela deve expressar algo que ainda não foi expresso em música. Evidentemente, na arte mais alta, só aquilo que é digno de ser apresentado e que nunca foi apresentado antes. Não há grande obra de arte que não carregue uma nova mensagem para a humanidade; não há grande artista que falhe nesse respeito. Esse é o código de honra de todos os grandes na arte, e consequentemente em todas as grandes obras dos grandes nós encontraremos essa novidade que nunca perece, seja ela de Josquin des Prés, de Bach ou Haydn, ou de qualquer outro grande mestre.
>
> Porque: Arte quer dizer Arte Nova. (SCHOENBERG, 1950, p. 39) [38]

“Arte quer dizer Arte Nova”. Mas será que apenas nos “grandes” encontramos a “novidade que nunca perece”? A colocação é muito clara e reflete um pensamento comum, proposto em expressões populares do tipo ‘música boa não envelhece’. Como determinar o que faz com que a música que “difere da música composta anteriormente”, seja “ainda música”?

---

[38] What is New Music?
Evidently it is music which, though it is still music, differs in all essentials from previously composed music. Evidently it must express something which has not yet been expressed in music. Evidently, in higher art, only that is worth presented which has never before been presented. There is no great work of art which does not convey a new message to humanity; there is no great artist who fails in this respect. This is the code of honor of all the great in art, and consequently in all great works of the great we will find that newness which never perishes, whether it be of Josquin des Prés, of Bach or Haydn, or of any other great master.
Because: Art means New Art. (SCHOENBERG, 1950, p. 39)

As teorias da nova música, muitas vezes, procuram abordar justamente esse ponto chave entre a novidade e o envelhecimento, entre o moderno e o obsoleto, que evoca mais uma vez a dialética entre ruptura e continuidade. Ferrucio Busoni, em sua *Nova Estética Musical*, toca justamente nesse ponto:

> O espírito e a emoção retém sua essência na obra de arte assim como no homem em si; nós admiramos as conquistas técnicas, e ainda assim elas são superadas, ou enjoam no gosto e são descartadas. Suas qualidades efêmeras dão a uma obra o rótulo de "modernidade", sua essência imutável impede que se torne "obsoleta". Entre "modernas" e "velhas" encontramos obras boas e ruins, genuínas e espúrias. Não há nada propriamente moderno, apenas coisas que vieram a existir mais cedo ou mais tarde; florescendo por mais tempo, ou secando prematuramente. O Moderno e o Velho sempre existiram. (BUSONI, 1911, p. 2)[39]

Aqui se coloca, para um compositor mundano – e neste caso quero dizer, mais amplamente, para um compositor *qualquer* – um dilema árduo: ser moderno, criar o novo, e ao mesmo tempo ser eterno, criar uma obra de arte que "permaneça". Isso é algo que foge ao escopo de um ser que está no seu mundo e no seu tempo, algo que cabe mais à fantasmagoria de uma "posteridade" e que nos afasta de ser mundanos, colocando a tentação (bela e por vezes recompensadora) dos ideais absolutos. Pois essa novidade que permanece é de certa forma uma contradição em termos. Se ouvimos Bach como algo novo é porque não vivemos trezentos anos. Se me exponho a sua música de maneira excessiva, ela pode mofar na minha sensibilidade. A beleza da música de Bach (por exemplo) é notória, mas não absoluta nem inquestionável.

Por isso há nas teorias da música nova, em geral, uma carga de idealismo que nos afasta da intencionalidade do compositor e obscurece os afetos e perceptos particulares que despertaram na sua consciência o impulso de propor algo novo – e *novo* antes de tudo para si mesmo, pois ainda que considere estar criando uma música absolutamente nova, os limites dessa música são os limites da sua percepção. Isso não invalida o novo, mas põe em xeque o "absolutamente". Webern coloca a questão da música nova como ineditismo discursivo:

---

[39] Spirit and emotion retain their essence, In the art-work as in man himself; we admire technical achievements, yet they are outstripped, or cloy the taste and are discarded. Its ephemeral qualities give a work the stamp of "modernity" its unchangeable essence hinders it from becoming "obsolete". Among both "modern" and "old" works we find good and bad, genuine and spurious. There is nothing properly modern only things which have come into being earlier or later; longer in bloom, or sooner withered. The Modern and the Old have always been. (BUSONI, 1911, p. 2)

> […] música nova é aquilo que nunca foi dito. Logo música nova poderia ser o que aconteceu mil anos atrás, tanto quanto o que está acontecendo agora, quer dizer, a música que aparece como algo nunca dito antes.[40]

A partir de uma concepção que considera a música (assim como a arte e a linguagem) como dom da natureza, Webern desenvolve seu argumento sobre o "caminho" para música nova, refletindo sobre o estado presente e as possibilidades futuras:

> A arte é um produto da natureza em geral, na forma particular de natureza humana.[…]A série harmônica deve ser considerada, praticamente falando, infinita. Diferenciações ainda mais sutis [que os semitons] podem ser imaginadas, e desse ponto de vista não há nada contra as tentativas de [fazer] música em quartos de tom e coisa parecida; a única questão é se o tempo presente está maduro para essas coisas. Mas o caminho é completamente válido, posto pela natureza do som. Portanto devemos ter clareza que o que é atacado hoje é tanto um dom da natureza quanto o que era praticado anteriormente.[41]

Ele considerava, pelo menos em teoria, que o material básico da música eram "notas". Ainda que essa concepção nos pareça restrita, ela não inviabiliza as consequências mais abrangentes de sua reflexão: a "natureza" (tudo que existe?) é o conceito maior que justifica as novidades tanto quanto as tradições. Não deixemos passar despercebido aqui o que é o *ataque* a que ele se refere. Por um lado, fala dos aspectos internos de compor, referindo-se ao ataque ao uso de materiais inusitados:

> Não sabemos qual será o fim da batalha contra Schoenberg, que começa com as acusações de que ele usa dissonâncias demais. Naturalmente isso é *nonsense*; esta é a batalha que a música encampa desde tempos imemoriais. É uma acusação imputada a qualquer um que tenha ousado dar um passo adiante. […] Mas quem que que assuma que há uma diferença essencial entre consonância e dissonância está errado, porque todo o campo dos sons possíveis está contido nas notas que a natureza dispõe […] Mas o jeito que se olha para isso é mais importante. (WEBERN, p.16) [42]

---

[40] […] new music is that which has never been said. So new music would be what happened a thousand years ago, just as much as what is happening now, namely, music that appears as something never said before. (WEBERN, 1963, p. 12)

[41] Art is a product of nature in general, in the particular form of human nature.[…]The overtone series must be regarded as, practically speaking, infinite. Ever subtler differentiations can be imagined, and from this point of view there's nothing against attempts at quarter-tone music and the like; the only question is wether the present time is yet ripe for them. But the path is wholly valid, laid down by the nature of sound. So we should be clear that what is attacked today is just as much a gift of nature as what was practised earlier. (WEBERN, p. 15)

[42] We do not know what will be the end of the battle against Schoenberg, which starts with the accusations that he uses dissonances too much. Naturally that's nonsense; that's the battle music has waged since time immemorial. It's an accusation levelled at everyone who has dared to take a step forward. […] But anyone who assumes that there's an essential difference between consonance and dissonance is wrong, because the entire realm of possible sounds is contained within the notes that nature provides […] But the way one looks

Por outro lado, Webern se refere a um contexto muito menos contingencial, mais mundano e mais grave, que dizia respeito às implicações das decisões composicionais na própria vida de quem as tomava:

> Agora não estamos distante do estado [de coisas] no qual você cai na prisão *simplesmente por ser um artista sério*! Aliás, isso já está acontecendo! – Eu não sei o que Hitler entende por "nova música", mas sei que para essas pessoas o que *nós* queremos dizer é um crime (WEBERN, p. 20).[43]

A questão da ampliação do campo de materiais é central no discurso da "música nova". Henry Cowell resume bem, no início do seu livro "New Musical Resources", afirmando que "a música contemporânea faz uso quase universal de materiais considerados *inusáveis* [unusable]" (COWELL, 1969, p.3). Veja-se que ele diz isso ainda na década de 1930[44] e a música "contemporânea" de então ainda sequer fazia uso da gama absurda de materiais que vieram a ser incorporados da metade do século XX em diante. Também não se sabe bem quem considera *inusáveis* e quais os materiais, mas podemos entender essa frase como uma síntese da atitude experimental: qualquer material é usável, e o campo do que pode ser considerado material vai-se expandindo (e/ou se transformando) indefinidamente.

Esse tópico se complica significativamente na dita pós-modernidade. O acesso amplo a essa *gama absurda* de materiais, e a própria transformação do conceito de material colocam um paradoxo para o compositor: a novidade agora é não ser mais "novo" nem original. Os valores de ruptura e invenção que servem de lastro ideológico às vanguardas agora se fragilizam numa época de relativização onipresente, consequência do suposto fim das grandes narrativas. O compositor belga Boudewijn Buckinx aborda esse assunto de forma direta em seu diálogo sobre a história da música no pós-modernismo:

> [...] a maior parte dos compositores está com medo. Como sempre se deu na história, existem aqui também todas as formas de mistura e incertezas, só que em maior quantidade. (BUCKINX, 1998, p. 63)

Buckinx utiliza como sinônimos os termos *música "nova"* e *vanguarda tradicional.* O segundo, que poderia soar contraditório algumas décadas atrás, se

---

at it is most important. (WEBERN, p. 16)

[43] Now we are not far off a state when you land in prison simply because you're a serious artist! Or rather, it's happening already! - I don't know what Hitler understands by "new music", but I know that for those people what we mean by it is a crime.

[44] A primeira edição de New Musical Resources, bancada pelo autor, é de 1930.

explica por um tipo de direção estética “na qual a técnica composicional é o conteúdo” (BUCKINX, p. 59) e é vista como

> [...] mais um dos conceitos musicais possíveis, ao lado por exemplo do romantismo ou da música antiga... E isto é in-crí-vel! Ou ainda ao lado da música religiosa, da música popular, da música para amadores e outras mil. (ibid)

O comentário do autor, em seu diálogo imaginário, nos leva a uma percepção da extremidade da deturpação prática do conceito de material: agora os contextos são também materiais para compor. As práticas e estéticas que antes se impunham como ambientes onde se dava a criação musical, são agora elas mesmas elementos a serem processados na atividade de compor.

A discussão sobre a música nova foi foco de uma polêmica recente no cenário europeu (mas com reflexos no nosso contexto brasileiro). A compositora britânica Joanna Baillie publicou (2013) um Manifesto na internet afirmando sua filiação à Música Nova e propondo mudanças de atitude por parte dos compositores (nós...) em relação aos nossos contextos de referência – por um lado a “música clássica” por outro as tendências experimentais (música eletrônica, improvisação, arte sonora, etc) – com o intuito de salvar a Música Nova, em vez de renunciar a ela. Reproduzo o manifesto na íntegra (a tradução é minha)[45]:

JOANNA BAILLIE – Manifesto

Renunciar à música nova? Nunca, minha ideia é salvá-la! Eis algumas sugestões simples e práticas para resgatar a música nova de sua irrelevância cultural, que reuni sucintamente num MANIFESTO.

1. Vamos cortar relações com a cena da música clássica. É o marido rico mais caduco e profundamente conservador (oh! as casa de ópera e as orquestras sinfônicas!) com quem nós estivemos casadas todos esses anos e que (não tão) secretamente nos odeia. Nós ainda amamos o velho empoeirado, apesar disso, porque amamos Beethoven e os músicos treinados em conservatório. Isso não é bom o suficiente: é hora de nos tornarmos namoradas livres!!
2. Abaixo as editoras! Elas consomem patrocínios e contribuem muito para a promoção e dominação de uma Música Nova no-meio-do-caminho, culturalmente irrelevante.
3. Tomemos algum cuidado com a curadoria. Por que em Música Nova achamos que tá tudo bem em ser preguiçoso sobre quais trabalhos vão juntos num concerto ou festival? E já que tocamos no assunto, porque arte sonora, música nova instrumental, música eletrônica e improvisação são tão raramente apresentadas na mesma plataforma? Com certeza um pouco mais de diálogo entre esses gêneros seria benéfico para todos nós.
4. Sempre tenha as seguintes perguntas em mente quando estiver compondo: Algum dos seus amigos artistas conceituais culturalmente engajados entende sua música ou a considera interessante? Eles ao menos se preocupam em ir aos seus concertos?
5. Para ensembles e compositores: encontrem uma maneira mais frutífera e menos rígida de trabalhar juntos, que não seja baseada no modelo clássico de compor por três meses, tirar as partes, algumas horas de ensaio, um ensaio geral muito curto no local do evento e então (UMA) performance. Esse modus operandi é um saco!

[45] O manifesto original, em inglês, encontra-se nos anexos. Pode ser lido também no link: <http://www.kulturtechno.de/?p=10745>

O manifesto foi publicado (segundo afirmou a própria compositora em entrevista concedida a mim por email), em resposta a um texto do musicólogo Michael Rebhahn intitulado "*I hereby resign New Music*" ("Eu, por meio desta, renuncio à música nova"). Nesse texto Rebhahn fala sobre a rotulação involuntária dos compositores, apontando questões contextuais a partir de uma taxonomia do compositor, onde ele lista quatro tipos básicos: (1) o conservador, (2) a marca, (3) o "armengueiro" e (4) o consumidor.

Essas categorias levantadas por Rebhahn são muito interessantes para se perceber a visão contextual de um crítico e musicólogo do mercado europeu e perceber as semelhanças e diferenças com nosso contexto latino americano, brasileiro, baiano, e por aí adentro. Uma visão breve sobre esses personagens propostos por Rebhahn também nos ajudará a contextualizar melhor o Manifesto de Joanna Baillie.

1 - O conservador

> O nome grave (*weighty*) desse gênero já expressa tarefa igualmente difusa e utópica que o compositor sente pousada nos seus ombros: sua música tem que ser nova – e nova de novo a cada vez: o ideal Romântico do gênio original em nenhum lugar esteve tão intocado como na esfera do musical. Mas inovação permanente é uma tarefa especialmente precária, ainda mais porque os recursos tradicionais ainda oferecidos para o compositor ultimamente vão contra o édito da renovação contínua, como o desenvolvimento da maioria dos instrumentos acústicos estava completa no início do século XX, senão antes.[46]

O primeiro personagem-categoria se fundamenta sobre uma miscelânea de contextualizações: a tarefa "difusa e utópica" da inovação, o ideal do gênio Romântico "intocado na esfera do musical" (qual musical?), e o argumento de um positivismo um tanto absurdo sobre os "recursos tradicionais ainda oferecidos". Como se o "desenvolvimento completo" (?) dos instrumentos acústicos impedisse inovações constantes e incessantes no seu uso, desde sempre; como se houvesse apenas esses recursos (instrumentos acústicos) ou como se fossem eles, usados de acordo com os desenvolvimentos técnicos do início do século XX, o ambiente por excelência da atuação dos compositores. O conservador, na argumentação do autor,

[46] The weighty name of this genre already expresses the equally diffuse and utopian task which the composer feels rests on their shoulders: their music must be new – and anew every time: nowhere is the Romantic ideal of the original genius as untouched as in the sphere of the musical. But permanent innovation is an especially precarious task, all the more so because the traditional resources still offered to the composer ultimately go against the edict of continuous renewal, as the development of most acoustic instruments was complete by the early twentieth century, if not before. (REBHAHN, 2012/2014, p. 2)

é o compositor que se mantém fiel ao compromisso com o novo. Um paradoxo que não deixa de ter sua beleza.

2 – A marca:

> Sobreviver como compositor significa fazer um nome pra si, estabelecer uma marca. Nomes são *metadados* – eles fornecem ao objeto informação suplementar dirigida a autoridades para além do objeto: instituições e mercados, uma rede de convenções historicamente cultivadas cujas regras e restrições são tão bem ensaiadas que elas quase não são mais percebidas como tais.[47]

A segunda categoria-personagem lida com uma *metonimização* do compositor. Na medida em que o compositor é sua obra, há casos em que o nome do compositor vira metonímia de seus atos, e é nesse lugar que se configura a *marca* de que fala Rebhahn. A análise do compositor-marca é potente, principalmente no que se refere à contextualização implícita desse tipo. Nessa categoria o autor trata de um tipo de compositor muito comum na Europa mas que pouco se vê no meio "erudito" brasileiro: o compositor que vive de encomendas, que "fez um nome" no mercado da música contemporânea.

3 – o "armengueiro"

O terceiro personagem compositor de Rebhahn é o "*tinkerer*", que em português brasileiro poderia ser traduzido como alguém que propõe soluções precárias e improvisadas, o que "dá um jeito", faz uma gambiarra, cola com durepox ou, como se diz na Bahia: um "armengueiro". O "tinkerer", na proposta de Rebhahn, é um tipo um tanto complexo:

> Nenhum artista trabalha num vácuo a-histórico; o caminho para a independência necessariamente passa por um compromisso com a tradição, e o aspecto de internalizar um cânone de materiais sancionados tem um papel substancial nisso. [...] A produção criativa de algo novo a partir do material estético existente se deve uma *ars combinatória* inquantificável no fim das contas. Ela força os signos disponíveis para fora de seu entorno costumeiro e os põe juntos pelo tempo necessário até que uma nova dimensão desconhecida se torne visível neles. Os elementos existentes são retirados de seu curso, reinterpretados e trazidos em novas constelações. [48]

---

[47] Surviving as a composer means making a name for oneself, establishing a brand. Names are metadata – they supply objects with supplementary information directed at authorities beyond the object: institutions and markets, a network of historically-grown conventions whose rules and constraints are so well-rehearsed that they are scarcely perceived as such anymore. (*idem*. p. 3)

[48] No artist works in an ahistorical vacuum; the path to independence necessarily passes through an engagement with tradition, and the aspect of internalising a canon of sanctioned materials plays a substantial part in this. [...]The creative production of something new from the existing aesthetic material is due to an

A análise acima enfatiza o uso de um conjunto ("um cânone") de materiais contextuais ("a tradição"), desviados e ressignificados ("forçados para fora de seu entorno costumeiro" e "tirados do seu curso, reinterpretados, e trazidos em novas constelações"), enquanto o 'armengueiro' pode ter como *modus operandi* duas atitudes básicas: a de *epígono* (reprodutor de fórmulas) e a de *originalidade* (com uma "posição crítica" em relação ao poder das normas e acordos):

> O *modus operandi* epígono aqui é a segurança da imitação ou variação do que é encontrado, a coleta revigorante de coisas suficientemente tentadas e testadas; o originário em contraste, é o esforço em adotar uma posição crítica em relação a convenções estabelecidas, para as igualmente poderosas e alteráveis normas e acordos. – "O artista criativo executa coisas que excedem o que é positivamente aprendido". É assim que Peter Sloterdijk formula em seu texto *O Imperativo Estético*.[49]

As coisas que "excedem o positivamente aprendido" são função básica do artista criativo, mas a posição de Rebhahn é ambígua nessa passagem. Há como que uma crítica sutil implícita a cada um dos polos: tanto do epígono como do "originário". O poder das "normas e acordos" talvez não seja suplantado pelo esforço crítico do compositor...mas aqui, de fato, o autor não nos dá maiores esclarecimentos. Pela leitura do texto completo pude depreender que o '*tinkerer*' o "armengueiro" faria oposição tácita ao "profissional" ou mesmo à próxima categoria: o consumidor.

4 – O consumidor

Esse parece ser o personagem preferido do autor (ou, talvez, o modelo moral que sintetiza sua opinião no texto). Esse tipo concentra as qualidades de atenção e crítica ao contexto (sobretudo econômico) e representa uma maneira "sustentável"[50] de compor.

---

ultimately unquantifiable *ars combinatoria*. It breaks the available signs out of their accustomed surroundings and puts them together for as long as necessary until a new, unknown dimension becomes visible in them. The existing elements are taken off their course, reinterpreted, and brought into new constellations. (REBHAHN, op. cit., p. 4)

[49] The epigonal modus operandi here is the securing imitation or variation of what is found, the restorative gathering of sufficiently tried and tested things; the originary, by contrast, is the striving to adopt a critical position towards established conventions, to the equally powerful and alterable norms and agreements. – »The creative artist execute things that exceed what is positively learnt.« That is how Peter Sloterdijk formulates it in his text The Aesthetic Imperative. (idem, p. 5)

[50] A palavra em inglês é *maintenable* (algo como "mantível") que tem uma conotação menos "ecológica" do que *sustainable*. Não encontrei uma palavra melhor em português para expressar a ideia econômica expressa no texto.

> Na medida em que o compositor não queira se limitar ao papel supramencionado de conservador, um envolvimento com a realidade social fora da microestrutura da Música Nova é inevitável. Ignorar a mudança nas condições da produção, disseminação e percepção de música contribuiria para um juramento de manifestação estética, e poderia ser do interesse apenas de compositores que gostam de ser coveiros de sua classe. A posição do consumidor atento e crítico que observa os mecanismos das condições de mediação, julgando sua significância para o estado do material na Música Nova, é um dos pré-requisitos centrais para a concepção de uma maneira sustentável [*maintainable*] de compor.[51]

O autor fala das condições de "produção, disseminação e percepção". O último termo, não posso evitar, não me parece fazer referência à percepção propriamente dita, mas talvez ao que se costuma chamar de "recepção": a forma como um público reage, ou de fato "recebe" uma obra de arte. São termos que organizam o pensamento sobre compor no contexto econômico, que colocam como meta uma maneira "sustentável" [*maintenable*] de compor: seria uma que garantisse a sobrevivência do compositor no mercado da Música Nova? O compositor conservador, não adaptado aos novos tempos pós-modernos, seria neste caso o "coveiro" da própria classe por seguir a um "juramento de manifestação estética"(!).

O texto, que a princípio reivindica o direito à insurgência contra rótulos, termina com uma postura de alinhamento disciplinar e uma previsão (mais uma) da morte iminente do compositor, questionado em sua "função na vida terrestre"(!). Mas, paradoxalmente outra vez, o autor reivindica uma música que se afaste "do ruído da mídia diária" e que renegue a fórmula "utópica e não-atraente" (!!) 'arte = vida'. Uma desmundanização da música, conservando sua pureza em relação aos "exageros e caprichos" de que falava Hindemith. Não posso afirmar com muita clareza, até mesmo porque o texto é complexo (e bem escrito), mas a reivindicação de Rebhahn parece solicitar "bons profissionais" para a tarefa social de compor.

> Se o desejo latente de compositores jovens de 'renunciar' à Música Nova é mais do que um mero modismo, uma das questões mais urgentes para o gênero no futuro imediato será a de até quando a atividade supostamente exótica da composição pode justificar sua função na vida terrestre. O que se precisa é de uma música que assegure uma posição perceptível e efetiva na linha das disciplinas artísticas – sem abandonar sua distância do ruído intercambiável da mídia diária, sem afirmar aquela fórmula de generalização

[51] In so far as the composer does not want to limit themselves to the aforementioned role of the conservator, an engagement with the social reality of the musical outside of the New Music microstructure is inescapable. Ignoring the change in the conditions of music's production, dissemination and perception would amount to an aesthetic oath of manifes- tation, and could only be in the interests of composers who enjoy being gravediggers of their genre. The position of the attentive, critical consumer who observes the mechanisms of medial conditions, judging their significance for the state of the material in New Music, is one of the central prerequisites for the conception of a maintainable way of composing. (*ibid.*)

igualmente utópica e não-atraente, 'arte = vida', e sem apelar para os defensores de uma vanguarda saudável amaciada por uma trivialização regressiva. [52]

Podemos agora reler o Manifesto de Joanna Baillie entendendo melhor seus princípios. A relação proposta por ela vai diretamente ao ponto das questões políticas e mercadológicas ("*Abaixo as editoras!*" ou "*encontrem uma maneira mais frutífera e menos rígida de trabalhar juntos*") que se refletem em consequências estéticas ("*Tomemos algum cuidado com a curadoria*" e "*Algum dos seus amigos artistas conceituais culturalmente engajados entende sua música ou a considera interessante?*") da atividade de compor, sempre querendo ser nova no Mundo, embora sem função clara na "vida terrestre".

2.2.3 – MODELOS PARTICULARES DE COMPOR

Nessa última sessão da condução harmônica chegaremos numa cadência quase perfeita. Apresento alguns modelos de compor similares ao que proponho aqui, comparando as proposições dos autores com os termos do meu modelo. Listarei aqui alguns modelos particulares do ato de compor que foram propostos tanto de maneira sistemática como de forma difusa e informal por alguns compositores em seus escritos. Esses modelos me ajudaram a configurar o meu próprio modelo, contendo termos em comum inclusive. Considero o modelo que proponho como uma tentativa de síntese das linhas gerais desses outros modelos que apresentarei de forma breve nesta seção. Os modelos discutidos serão:

1 – O "ciclo de vida composicional" de Otto Laske.
2 – Fragmentos do modelo exposto em *Form and Method* de Roger Reynolds
3 – Um possível modelo de compor implícito nas ideias de Herbert Brün.
4 – Ressonâncias com as ideias sobre compor de Rodolfo Caesar (sobretudo no texto "Que se passa quando componho?")
5 - Todos esse modelos são filtrados pelo modelo da composicionalidade de Paulo Costa Lima, de onde veio o incentivo e a forma ("a possibilidade da estrutura"[53]) do meu modelo.

---

[52] If the latent willingness of young composers to ›resign‹ from New Music is more than a mere fashion, one of the most urgent questions for the genre in the immediate future will be how far the supposedly exotic activity of composition can justify its function in earthly life. What is needed is a music that asserts a perceptible and effective position in the line of artistic disciplines – without abandoning its distance from the interchange- able daily media noise, without affirming that equally utopian and unattractive formula of generalisation, ›art = life‹, and without pandering to the advocates of a smoothed-out wellness avant-garde through regressive trivialisation.
[53] (WITTGENSTEIN, 2011, p. 7)

Como disse antes, sendo o final da Condução Harmônica achei por bem terminar com as consonâncias mais puras. Os trechos de fala aqui são apresentados recortados e colados, para tentar transmitir ao leitor a empatia entre as opiniões apresentadas e a minha própria opinião. Deleuze, definia a atividade artística como algo que se "vai buscar no caos para entregar à opinião". Nesse sentido, entrego à opinião dos leitores fatias do pensamento de outros compositores que selecionei pelo critério simples do afeto e da concordância. Teço alguns comentários analíticos e contextuais onde me parece plausível, mas, no mais, não me dedico muito profundamente à auto-análise: as falas colhidas, na maioria dos casos, são coisas que eu mesmo gostaria de ter dito.

2.2.3.1 - O Ciclo de Vida Composicional de Otto Laske

Otto Laske propõe um modelo que apresenta o ato de compor como um ciclo vital. O modelo de Laske é orientado para a processo criativo que culmina numa "obra de arte finalizada". O nascimento da obra coincide idealmente com o fim do processo, ou se nos dedicarmos à metáfora do ciclo vital, a "morte" do processo. Segundo o autor, o ciclo de vida composicional compreende "todos os processos (mentais e materiais, tanto imaginados como factuais) ocorrendo durante o ato de feitura da arte." E acrescenta que "Uma separação rígida entre fazedor e artefato não é frutífera".[54] Com isso Laske corrobora com a ideia do compositor enquanto obra: só é possível ser compositor compondo. O "fazedor" e o "artefato" estão implicados mutuamente de maneira indissociável, como propõe um dos vetores de composicionalidade de Paulo Costa Lima (*indissociabilidade*). Esse processo, porém, tem um início mais ou menos definido para Laske, com "um plano baseado numa ideia", a que se segue a "geração de materiais" que antecede o "trabalho artístico", categorizado em três modelos:

1 – modelo de materiais (M1)
2 – modelo de design geral (M2)
3 – modelo de design detalhado (M3)

---

[54] "The compositional life cycle comprises all processes (mental and material, imagined as well as factual) occurring during the act of art making. A rigid separation of maker and artifact is not fruitful." (LASKE, 1991, VI.4). OBS.: essa referência (VI.4: romanos-ponto-arábicos) é da divisão formal do artigo proposta pelo próprio autor/compositor.

Após passar por essas fases (não necessariamente consecutivas nem separadas[55]) o ciclo se fecha na obra de arte finalizada. A transição das fases é descrita em quatro níveis: (1) análise, (2)síntese, (3) especificação, (4) implementação.

O modelo de Laske é complexo e rico em termos de organização formal e proposição conceitual. Devo muito da concepção do modelo de compor no mundo a este modelo. Para demonstrar as semelhanças e as heranças entre o modelo de Laske e o meu, vou tentar "traduzir" ou "adaptar" os termos do seu **ciclo vital da composição** nos termos de **compor no mundo**.

FORMA DO CICLO DE VIDA

Abaixo vemos o gráfico do ciclo de vida composicional proposto por Laske (a qualidade da imagem reproduzida não está muito boa, mas acredito que seja legível), seguida de uma esquematização linear do gráfico que servirá de base de comparação com o modelo de **compor no mundo.**

imagem 4 – gráfico do Ciclo de Vida Composicional (Laske)

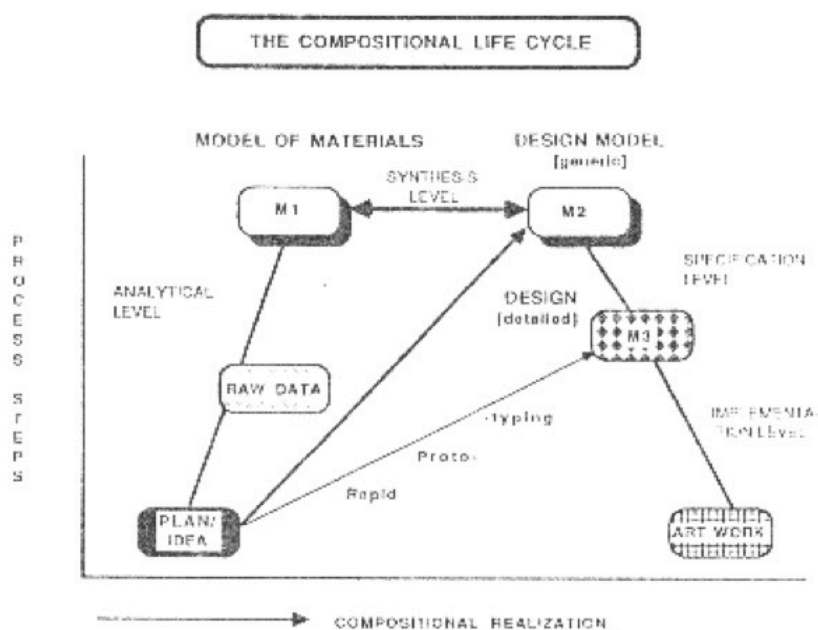



Fig. 1. Generic Compositional Life Cycle.

notação de laske ↑

[55] "The insinuation that composition proceeds linearly from the left to the right (within the cycle) is hard to avoid, but untrue, and not intended. One can enter the life cycle at almost any point (except, of course, at the very end, of the finished art work), with a corresponding shift in meaning and function of the four levels." (*ibid.*)

Esquema linear:

Plano/ Ideia Transição entre estado de insight(ideia) e forma virtual inicial	[Dados brutos] Materiais	M1 Modelo de materiais Primeira percepção da FORMA DO MATERIAL. (campo possíveis de processos)	M2 Modelo de design (geral) Visão geral da forma [REYNOLDS: top-down] *Totalidade* imaginada, desejada, proposta...	M3 Modelo de design (específico) Micro-composição. Processos, métodos e técnicas minuciosos ou detalhados sobre o material. Micro-formação. [REYNOLDS: bottom-up]	OBRA DE ARTE
Nível 1 Análise		Nível 2 Síntese	Nível 3 especificação	Nível 4 implementação	(5) Final

gráfico 4 - esquema linear do modelos de Laske

A adaptação entre os dois modelos padece, como em geral ocorre nas traduções, de uma certa perda de informação entre um modelo e outro. O modelo de Laske – um ciclo cujas fases não são estanques e cuja forma do movimento é relativamente indeterminada – procura demonstrar claramente as transições entre momentos do processo.

Numa leitura em que o modelo **compor no mundo** se propusesse a meta-analisar o **ciclo de vida** de Laske como uma composição em si mesmo, eu diria que ele estabelece um conjunto de *unidades formais* (virtuais), representadas pelas instâncias: (1)plano/ideia; (2)dados puros; (3)M1, (4)M2, (5)M3; (6) obra de arte. Essa numeração linear [minha] no entanto não faz jus ao valor das unidades formais dentro do modelo.

Na verdade, há regras de transferência de energia/informação entre as instâncias. De acordo com a "partitura gráfica" do modelo, a instância plano/ideia(1) tem setas em direção a M2 e M3 (os dois modelos de design "geral" e "específico"), e um caminho para M1 (modelo de materiais) que passa pelos dados brutos(2).

Entendo essa instância dos "dados brutos" como uma coleção de materiais inicialmente escolhidos para ser processados e como a primeira ideia formal desses materiais. Não devemos esquecer que Laske trabalha com inteligência artificial e a precisão na objetificação dos dados é muito importante no caso específico de criar um algoritmo ou programa de computador que queira saber compor. Mas, no nosso caso, como o meu modelo está focado nos atos de compor de seres humanos (e

isso não significa, absolutamente, que eu rejeite sua definição de compor como "atividade de um organismo no mundo" criando seu próprio mundo), devo reconhecer que nem todo processo trata o material como "dados".

O ciclo de Laske oferece um modelo muito plausível para diversos processos de compor. Alguns pontos porém entram em choque com o modelo que proponho.

Plano/ideia

Laske propõe a precedência da ideia sobre o plano ("plano baseado numa ideia") e coloca essa entidade *anfíbia* (plano/ideia) e metafísica como pressuposto do ato de compor. Isso me inspirou (*sic*) muito na decisão de incluir a inspiração no meu modelo. Entendo o que Laske chama de ideia como um insight ou um desfecho de inspiração. Mas o plano pode preceder a ideia, caso a "motivação composicional" [56] seja induzida por alguma técnica ou método específico. Compreendo porém a conceituação de Laske, que se preocupa em determinar o *start* da composição um pouco antes do processo "mão-na-massa"[57], abrindo o alcance do ato de compor para a zona do que muitas vezes é chamado de "pré-composição". Ao incluir "todos os processos (mentais e materiais, imaginados e factuais) ocorrendo durante a feitura da arte" em seu ciclo, Laske aponta direta e nominalmente para uma fenomenologia de compor.

Modelo de Materiais

O M1 proposto por Laske trata de um conjunto de materiais já "tratados" para a composição em questão. É como se esse modelo fosse o repositório das formas materializadas a cada estágio do processo de compor. Uma dúvida que ainda tenho sobre esse sub-modelo no modelo (ciclo vital) de Laske é sobre os limites de sua operacionalidade: quando um material deixaria de ser "dado bruto" para se tornar "material" do modelo. No modelo de compor no mundo, tanto os *dados brutos* quanto o material do *modelo de materiais* se enquadram no aspecto do material de compor.

M2 e M3 – Design específico e geral.

Entendo essas duas instâncias do ciclo de Laske como aspectos da forma ou mais precisamente da formação musical. É evidente que o que Laske chama de design envolve processos a partir de métodos e técnicas. Mas parece que o design específico e o design geral são processos de formação, ou seja, estágios de

[56] cf. entrevista com Daniel Mendes, neste capítulo
[57] cf. referência a Lindembergue Cardoso no final dessa seção.

construção da forma. A concepção da formação da composição como um ciclo vital, uma metáfora orgânica, trará certas exigências e compromissos entre a macro-forma (a forma geral, a sucessão dos grandes eventos: seções, movimentos, etc) e a micro-forma (as articulações mais específicas entre materiais num contexto e até mesmo a interferência na forma intrínseca de materiais isoladamente). No fim, considero os dois modelos como polos de uma mesma atividade: o design, a configuração formal da composição. Pensar sobre o design formal envolve uma crítica da implicação ou não do contexto no resultado estético da composição. O nível do design – o processo de organização arquitetônica da forma – é facilmente abstraído dos sentidos mais mundanos do ato de compor, apontando na direção de um suposto compor-em-si, um compor pra dentro.

A obra de arte finalizada

O único ponto de divergência específica com o modelo de Laske é a finalização obrigatória da obra de arte. Explico. Considero clara e evidente a estrutura proposta por Laske: se a composição se desenvolve como um ciclo vital, esse ciclo – porque vital – dever ter um fim, e como o fim já estava dado por princípio – a composição – ele será necessariamente a obra de arte finalizada. A distinção entre esse modelo que determina o fim na obra, e o modelo de compor no mundo é que no caso deste último o que está em jogo é o processo, o durante, o compondo. O fim de um processo de compor é entendido, na nossa perspectiva, como uma interrupção (desejada ou involuntária, por satisfação ou incapacidade) desse processo. Mas, virtualmente, o processo continua aberto, pois nada impede que ele vá ser retomado em algum momento do futuro – há compositores que revisam suas peças constantemente – ou que uma obra finalizada vá servir de ponto de partida, de material ou inspiração para outra obra.

Essa transcendência do processo me afasta da obra finalizada não por negar sua existência: ao contrário, a maioria dos processos de compor termina numa obra finalizada. Se essa obra corresponde ou não ao plano inicial ou se ela é satisfatória para quem a finalizou, não vem ao caso aqui. Mas o fato de essa ser a opção majoritária não significa que seja a única e considerar todos os atos de compor como orientados a um fim me soa um pouco limitado do ponto de vista do fenômeno. A obra inacabada, por sua vez, tem também uma forma perceptível fechada, mas o que determina sua "incompletude" é um entendimento contextual e não a forma em si. Se escrevo uma música tonal que acaba propositalmente no penúltimo acorde (a

dominante) isso tem um significado diferente de se eu abandonar o processo (ou, se o compositor morrer, por exemplo) no último compasso, exatamente no mesmo acorde. Formalmente, no entanto, não há grande diferença entre um caso e outro.

2.2.3.2 – Forma e Método em Reynolds

> Minha experiência sugere uma perspectiva no processo composicional. Uma vez que se saiba, ao menos em tentativa, qual deve ser a intenção expressiva da peça, os assuntos que nos dirigiremos em cada projeto podem ser reduzidos a três questões do tipo:
>
> Que tipo de formato geral (overall shape) parece funcionar (no trabalho)[58]?
>
> Quais são os materiais mais apropriados?
>
> Que procedimentos servirão melhor para elaborar os materiais escolhidos em direção à forma em larga escala? (REYNOLDS, 2002, p.4)

A minha perspectiva não é muito distinta da de Reynolds, ao contrário, é tributária dela. Na floresta de conceitos que apresenta em seu trabalho, ouço um eco da sua ideia de "intenção expressiva" com a ideia que faço de "inspiração". O "estado de compor", a predisposição, a abertura me parecem da mesma natureza da "intenção expressiva". O que se intenta dizer? Ou o que se quer expulsar (ex-*pressare*) para se livrar da pressão interna (*in-pressione*). Independente dos modos específicos de expressar, compartilho com Reynolds a visão geral sobre o compor e os insights desses três aspectos:

OVERALL SHAPE

> Que tipo de formato geral (*overall shape*) parece funcionar (no trabalho)?

Overall shape, que estou traduzindo por *formato geral*, é uma ideia suficientemente vaga para se referir a um fenômeno igualmente fugaz: o *vislumbre* das formas. Quando a "intenção expressiva" culmina num *desfecho* – seja um *insight*, ou o nascimento de uma ideia mesmo após um processo demorado – ocorre em geral essa aparição (ainda imaginária, acredito) do *overall shape*. Esse vislumbre costuma ser processado pelo compositor, mas suspeito que esse processo é dos mais inconscientes que o compositor possa mediar. O formato geral primário – quando acreditamos que ele dá o *start* no processo – é em geral muito perfeito e

---

[58] A frase é ambígua no original: "What kind of overall shape is likely to work?" = Que tipo de formato geral deve funcionar? Que tipo de formato geral parece bom para trabalhar?

nebuloso, e à medida que vamos tomando conhecimento ele vai revelando seus detalhes e imperfeições na visão e na escuta que nós mesmos "inventamos".

Não tenho certeza se em todos os processos de compor há uma forma geral que os origine ou mesmo para o qual estejam direcionados. Digo por experiência própria. Mas entendo o *overall shape* de Reynolds como um arquétipo do que eu chamo apenas de **forma**.

APPROPRIATE MATERIALS

Quais são os materiais mais apropriados?

Essa pergunta pode ser feita pela forma aos materiais, se há uma forma prévia imaginada. Por outro lado, se encontramos um material e ele desperta nosso interesse pelas suas qualidades, poderíamos inverter a pergunta: Que formas são apropriadas para apresentar este material?

Essa inversão revela, para mim, duas coisas: 1 – que a expressão "materiais apropriados" pressupõe uma prioridade da forma sobre o material no processo criativo. 2 – que é , ao contrário, possível definir a forma a partir dos materiais. O próprio Reynolds observa o jogo de poder entre *forma* e *material*, ao falar da "identidade do material":

> O material que é audacioso, fortemente referencial, mesmo apropriado, atrai atenção para si, em geral tornando a forma impotente ou virtualmente irrelevante já que a manutenção de sua identidade – a identidade do material – é uma preocupação maior (*overriding concern*). Materiais intratáveis, auto-justificáveis, também provocam o desenvolvimento de métodos robustos[…]. Tornar esse material subserviente à forma, modificá-lo pelo método é roubar sua assinatura, seu mérito de sinal. [59]

A última frase acima parece responder ao desejo antigo de Boulez de "forçar o material a prestar contas"[60]. Reynolds porém redime o material reconhecendo seu "mérito de sinal", uma espécie de *valor sígnico*. Se o material, como signo, tem um valor em si e pode ser ponto de partida do processo de compor, entendo então os

---

[59] Material that is audacious, strongly referential, even appropriated, attracts attention to itself, often rendering form impotent or virtually irrelevant since the maintenance of its identity - the identity of the material - is an overriding concern. Intractable, self-justifying materials also disrupt the development of robust method[...]. To render such material subservient to form, to modify it by method is to rob it of its signature, its signal merit. (REYNOLDS, 2002, p.5)

[60] Sobre a posição do jovem Boulez sobre o controle do material em contextos indeterministas, cf. AMORIM, 2007, pp. 18 a 20.

“materiais apropriados” como um aspecto de compor, de novo, sem adjetivos a priori: **materiais** apenas.

ELABORATING PROCEDURES

> Que procedimentos servirão melhor para elaborar os materiais escolhidos em direção à forma em larga escala?

De novo a forma é colocada como início e fim do processo de compor. Os materiais seriam escolhidos em função da “forma em larga escala” e os procedimentos envolvidos servirão também a esse fim. O uso corrente desse tipo de agenciamento entre os aspectos de compor (a forma se define por si, os materiais se adaptam a ela, os processos promovem a adaptação dos materiais à forma) reflete uma prática muito difundida – a mesma que valoriza, sobretudo, a *larga escala* nas formas – mas desconsidera muitas possibilidades que são de fato praticadas.

Além do jogo de poder entre materiais e forma (quem determina quem?), há processos em que a forma “inteira” é conquistada aos poucos (o próprio Reynolds tem um termo para isso: “gradually accreting whole”). Um processo minimalista pode atribuir à forma uma configuração tão simples a ponto de não se saber se ela é apenas uma amostra de material, e aí é que está o desdobramento da forma: mais do que um arranjo de elementos “organizados”, é um arranjo de elementos “dispostos” à percepção – a maneira específica de organização desses elementos é *uma* forma, mas não define bem o conceito de forma em geral.

Os procedimentos de elaboração são úteis quando a composição envolve *processos construtivos*[61] e, na grande maioria dos casos isso acontece. Mas em processos de risco ou mais intuitivos (composições resultantes de improvisação, processos de indeterminação e experimentais em geral) muitas vezes não se objetiva uma elaboração, e o ato de compor pode se orientar inclusive no sentido oposto: uma simplificação de uma forma, um desmanche, um desvio, uma deturpação, uma redução, etc.

Mas, como observamos, Reynolds confere primazia à forma na determinação dos processos. Ele apresenta esse pensamento de maneira clara e coerente, inclusive implicando sua opinião no enunciado (“acredito”):

---

[61] V. tipologia de processos no Cap. 3

> No nível mais elevado, acredito, existe a forma; no mais básico, o material; e negociando (*mediating*) no meio existe o método, os meios pelos quais o compositor transforma o pequeno no grande, garantindo que os dois primeiros não se estranhem no processo.[62]

"Método" e "procedimentos de elaboração" são instâncias do aspecto dos **processos**, como eu o entendo. Reynolds apresenta, em páginas contíguas, dois esquemas sintéticos do que eu interpreto como seu modelo de compor:

tabela 5 - quadro comparativo do modelo de Reynolds com o modelo de compor no mundo

REYNOLDS		compor no mundo
Overall SHAPE →	FORM	FORMA
Elaborating PROCEDURES →	METHOD	PROCESSOS
Appropriate MATERIALS →	MATERIAL	MATERIAIS

A analogia que faço entre as categorias adjetivadas e gerais de Reynolds, e os aspectos internos de compor do meu modelo não implica numa identidade conceitual completa. É fácil reconhecer, no entanto, as semelhanças na categorização. As minhas categorias certamente devem às de Reynolds a definição em três campos aspectuais. As diferenças, entre "*Overall SHAPE"* e "*FORM"* e entre "*Appropriate* MATERIALS" e simplesmente MATERIAL são de grau e não de natureza: Reynolds parece buscar categorias gerais como eu procuro. Ele e eu chegamos em Material e Forma, e além de nós muitos outros autores tratam desse binômio.

Apenas os "procedimentos de elaboração" que se generalizam num "método" não me parecem gerais o suficiente, talvez porque eu reivindique os processos mundanos, não apenas metódicos – embora nada tenha contra esses – como um campo dos aspectos essenciais de compor. "Processos" é a palavra mais ampla que encontrei para me referir a tudo que, efetivamente, *fazemos* com o material. Como entendo que todo processo gera formas (de ser percebido), entendo também que o compositor pode ir sendo guiado por essa formação em processo, às vezes alheio a um "formato geral" ou desinteressado dele.

---

[62] At the most elevated level, I believe, there is form; at the most basic, material; and mediating in the middle there is method, the means by which the composer transforms the small into the large, ensuring that the first two do not become stranged in the process. (REYNOLDS, 2002, p.5)

É interessante observar o jogo harmônico entre o que proponho e o que entendo da proposta de Reynolds. Há um grande campo de consonância, embora os termos específicos e as nuances dos discursos sejam um pouco diferentes. Mas há também alguns pontos específicos de dissonância que atribuo a diferenças entre os modos – meu e dele – de pensar/compor. Cada um de nós expressa uma tendência a totalizar em direção aos próprios interesses: ele em direção à inteireza (*wholeness*) da forma, eu em direção ao contexto de compor (o mundo)

Apresento a seguir algumas ideias que colhi no trabalho de Reynolds e minha leitura delas, ainda um pouco selvagem, a partir dos primeiros contatos que tive com seu texto, alguns anos atrás. Há alguns batimentos entre certas ideias ou formulações de Reynolds e coisas que eu vinha pensando a partir da minha pesquisa com indeterminação. As questões sobre forma (mais do que questões relativas a materiais e processos) são proeminentes nos pontos de discordância.

A "falha da forma"

No início do livro, Reynolds afirma que a inteireza (*wholeness*) "é o *sine qua non* crítico de uma obra musical" ("*Wholeness is the critical* sine qua non *of a musical work*"). Reforçando essa posição, Reynolds afirma que uma composição bem sucedida (*"a successful composition"*) visa a uma inteireza objetiva e racional, bem como subjetiva e emocional. Para isso, deve haver um "senso de pertencimento" (*sense of belonging*) em relação aos elementos da forma, no detalhe e no todo. E sentencia:

> Se uma ocorrência no nível micro ou macro não encontra, no final, um lugar plausível na configuração geral (*overall picture*) do ouvinte, a forma é enfraquecida. Se não há troca (*interplay*) suficiente entre sua apreensão do momento (*grasp of the moment*) e sua compreensão do todo gradualmente acumulado (*gradually accreting whole*), a forma falha. (Reynolds, p. 3)

Fica dessa linha de raciocínio uma questão: como soaria uma forma falida? Estaria Reynolds esboçando critérios para definir o que é uma música "ruim" ou "mal composta"? Ou a "falha da forma" caracterizaria o abandono de um processo composicional? Essa questão me intrigou bastante e não enxergo, nem em Reynolds nem alhures, exemplos que a elucidem. Apesar disso, Reynolds relativiza a questão ao apontar o que, segundo ele, se tornou o "fardo"(*burden*), mas também

o privilégio único, do compositor contemporâneo: forjar a coerência de cada obra por si mesma[63].

Modelos Processuais e Estruturais

Modelos estruturais podem ser entendidos, segundo Reynolds, como "objetos" existentes num *espaço de tempo* (*space of time*). Modelos processuais, por sua vez, estariam mais relacionados com o *fluxo temporal* (*temporal flow*). É interessante observar que, embora Reynolds sugira uma oposição primordial entre estruturas e processos, baseada em dicotomias (espaço/tempo; ocidente/oriente; seções/continuidades...etc), ambos os modelos, em se tratando de composição musical, seriam aplicáveis ao domínio do tempo, estando a distinção focada num tempo *espacializado* (seccionado, arquitetônico, hierarquizado – ainda que seja em termos de ordem dos eventos) em contraste com o tempo *fluente* (sucessividades, superposições de eventos, recorrências, dilatações).

Reynolds cita obras de caráter minimalista ou repetitivo (*Bolero*, de Ravel e *Oh dem Watermelons*, de Steve Reich) para exemplificar a opção processual (*the "process" option*). O autor parece explicitar uma preferência pessoal que se faz passar por tendência, ao afirmar que o modelo processual tem, no contexto da composição, aplicação mais limitada que o estrutural por ter "uma gama de resultados menos variada e satisfatória" (*a less varied and satisfying range of results,* p.8). Essa confissão subliminar parece aderir a uma corrente de pensamento que limita o próprio conceito de composição ao modelo estrutural, o que teria raízes até mesmo na etimologia da palavra: *com-ponere* = por junto – conotando uma metáfora de arranjo espacial. Isso contextualiza o alinhamento de Reynolds com o caráter teleológico da música ocidental. Como observa Mertens:

> A obra tradicional é *teleológica* ou orientada-ao-fim, porque todos os eventos musicais resultam num *fim dirigido* ou síntese. A composição aparece como um produto musical caracterizado por uma totalidade orgânica. Pela construção dramatizante e dinâmica subjacente, cria-se uma direcionalidade que presume uma memória linear no ouvinte, que o força a seguir a evolução musical linear. A repetição na obra tradicional aparece como a *referência ao que passou antes*, de forma que devemos lembrar o

[63] It becomes the contemporary composer's burden (and, I also believe, his unique privilege) to forge the coherence of each work for himself.

> que foi esquecido. Isso demanda uma abordagem de audição aprendida, séria e concentrada, dominada pela memoria. (MERTENS, 1983, p. 16) [64]

O "grau de transformação tolerável" e suas relações com os tópicos anteriores

Na página 15, Reynolds lista uma série de fatores subjetivos na criação de uma forma musical. Todos esses fatores se referem de alguma maneira ao decurso linear da forma: a surpresa em relação à convencionalidade das expectativas; a plausibilidade da sucessão; o grau e freqüência de contraste; o equilíbrio entre transformação e invariância; a capacidade de recordar os pontos de apoio no decorrer da obra (*landmarks and their memorability*) e o grau de transformação tolerável (*degree of tolerable transformation*).

Sobre este último fator (originalmente penúltimo, na listagem de Reynolds), o autor observa:

> [o grau de transformação tolerável] é também afetado pela "distância" – medida no tempo e também como uma função da distração – entre subseções que deveriam ser ouvidas como correlatas (*meant to be heard as related*). A invariância é uma medida do grau pelo qual a identidade de algo é mantida enquanto sofre transformações, mas as comparações são feitas em contextos de coesão diferentes. (REYNOLDS, 2002, p. 15)

A "distância" a que ele se refere teria um duplo significado perceptivo: fenomenológico e semiológico. A distância medida no tempo tem como parâmetro o princípio da contigüidade na Gestalt e, consequentemente, na semiótica. Eventos próximos tenderiam a se agrupar. Quanto mais afastados (no tempo, como no espaço) tendem a ser dissociados. A função da distração, que poderia *grossomodo* ser associada com outro princípio da Gestalt (figura e fundo), parece ser melhor entendida talvez à luz da fenomenologia da percepção. A distração (fator altamente subjetivo) se daria quando um elemento deixasse de ser o foco da percepção e o entendimento de sua função no contexto fosse atenuado.

Quando diz que "as comparações são feitas em contextos de coesão diferentes" Reynolds sinaliza essa adaptação da percepção e do processo semiótico às novas funções dos elementos. Uma obra pode apresentar materiais muito distintos e até contraditórios, mas sua identidade estaria garantida desde que haja distância suficiente para que esses materiais se adaptem a seus contextos.

[64] The traditional work is teleological or end-oriented, because all musical events result in a directed end or synthesis. The composition appears as a musical product characterized by an organic totality. By the underlying dynamic, dramatising construction, a directionality is created that presumes a linear memory in the listener, that forces him or her to follow the linear musical evolution. Repetition in the traditional work appears as the reference to what has gone before, so that one has to remember what was forgotten. This demands a learned, serious and concentrated, memory-dominated approach to listening.

Remetendo ao primeiro tópico, a falha da forma, podemos agora imaginar um cenário em que elementos contraditórios se chocassem (ou seja, não respeitassem a distância necessária no contexto de uma obra) comprometendo a relação das partes com o todo e provocando a falência da forma. Isso estaria bem justificado no raciocínio de Reynolds e, olhando do ponto de vista de um compositor, posso acessar situações desse tipo na minha própria prática. Por outro lado, ainda reluto em aceitar que alguma forma falhe absolutamente, porque neste ponto em que analisamos, a última instância formal – a *performance* – ainda não se deu.

Em relação ao segundo tópico – modelos processuais e estruturais – aqui parece haver uma encruzilhada. O grau de transformação é tolerável/tolerado de forma processual. É difícil estruturar uma escala de transformações (embora seja possível) sem levar em conta o caráter de processo...aliás, transformações são eminentemente processos.

Assim sendo, mesmo que uma dada obra seja essencialmente estrutural (seguindo a categorização de Reynolds) o seu grau de transformação tolerável será um aspecto processual, uma argamassa da linearidade, intimamente associada com outro fator subjetivo listado: a plausibilidade da sucessão. Paradoxalmente, numa obra mais processual (em oposição a estrutural), a transformação estaria mais próxima do ímpeto, quer dizer, o ímpeto estaria sendo atualizado de forma mais intensa pela "experiência de uma maneira de seguir" (*experience of 'a way of going'* p.8).

Para citar o exemplo do próprio autor, em *Bolero*, a relação entre soluções estruturais (elementos articuladores, por exemplo) e "maneiras de seguir" é desigual. A longa melodia e o ostinato da caixa praticamente não mudam durante muito tempo, apenas se intensificam – sobretudo na orquestração – e apesar disso há uma transformação significativa na música, do início ao fim. A "distância" (elemento central na definição do grau de transformação) estaria garantida pelo tamanho da melodia e sua taxa de recorrência baixa antes da repetição. Quando a melodia se repete, a força de referência do seu início já se perdeu, mas à medida que outras repetições vão surgindo, a linearidade, antes dominante (uma melodia que vai e não volta), vai cedendo lugar a uma circularidade ou "espiralidade" (o fluxo incessante mas sempre recorrente).

Por fim, a questão da tolerância da transformação estaria condicionada à forma de condução da obra num modelo processual ou estrutural. Ainda que numa

mesma obra possa haver uma negociação entre estruturas e processos nos níveis mais detalhados, numa visão macro um dos modelos deve prevalecer. O processual seria um modelo de eterno retorno ou de fluxo contínuo, onde o encadeamento racional daria lugar a uma sucessividade (qualquer?) a ser aceita. O estrutural, por sua vez, seria um modelo de desenvolvimento narrativo (os fatos se sucedendo numa cadeia causal), de feições arquitetônicas: uma pedra fora do lugar poderia comprometer a estrutura geral.

2.2.3.3 - HERBERT BRÜN: COMPOR COMO AÇÃO INTENCIONAL INTERFERINDO NO CONTEXTO

my words and where i want them – Herbert Brün

Este é o título de um livro de Herbert Brün que consiste numa série numerada de declarações breves, aforismos, textos poéticos e construções discursivas mais complexas. O uso quase fundamentalista da linguagem e a sofisticação lógica do texto (características da prosa de Brün) garantem que as palavras do autor estejam de fato onde ele quer – inclusive e sobretudo as palavras mais cáusticas e irônicas. O uso de "i" (eu) em minúscula no título da obra é significativo. O *Eu* maiúsculo (*"I in capitals"*) da língua inglesa é reduzido a mais um pronome pessoal comum. Além disso, em muitas passagens Brün conjuga "I"(eu) na terceira pessoa, "i wishes..." ("eu deseja...") promovendo um afastamento crítico e uma contextualização radical até mesmo do ego e da persona do autor, e ainda por cima de forma poética.

Apresento a seguir alguns trechos do livro que fazem sentido direto para nosso estudo e minha leitura rápida de cada um:

> 138
>
> When is composition? [Quando é composição?]

Brün enfatiza, propositadamente e diversas vezes o aspecto situacional e circunstancial da composição. A pergunta não seria "o que é" e sim "quando é composição", pois há condições e situações que determinam o que se entende por compor.

> 142
>
> Musicology: Let the dead bury the living. [Musicologia: deixe os mortos enterrarem os vivos.]

Os mortos enterram os vivos. "Compositor bom é compositor morto". Compor seria um dilema ativo para a musicologia, por não se tratar de uma música já-dada,

por tratar-se de “ainda-não-música” e de “agora outra música” e outras propostas escorregadias. Os vivos, não apenas os que tocam a música ao vivo, mas os que a propõem, agora, hoje, não podem competir historicamente com os “grandes”? Os mortos são mais lidos, ouvidos, estudados, referenciados, do que os vivos. Se estudamos “a tradição”, quais são elas? – ou há uma só? Será um processo natural? Se não, que construção é essa? A que ela serve?

144

'in concert'

It is unfortunate and worthy of great
care that the audience has the power to
decide how to talk about the concert.
And things are what is said about them.

It is fortunate, however, and worthy of
riotous celebration, if among the things
that are what is said about them, the
composers can find their worst enemies
having experienced the worst concert of
their life!

'in concert'

É desagradável e digno de grande
cuidado que o público tenha o poder de decidir
como falar sobre o concerto.
E as coisas são o que se diz sobre elas.

É agradável, entretanto, e digno
de ruidosa celebração, se entre as coisas
que são o que se diz sobre elas,
os compositores possam encontrar seus
piores inimigos tendo experimentado o pior
concerto desuas vidas!

Nesse trecho Brün toca num dos pontos chave de definição do nosso modelo. O compositor não tem controle sobre o seu público: os ouvintes, os receptores da sua obra. “O público tem o poder de decidir como falar sobre o concerto”. O compositor não controla as opiniões de quem tem contato com sua música, muito menos suas as sensações.

Mas essa indeterminação traz a possibilidade irônica de “encontrar seus piores inimigos tendo experimentado o pior concerto de suas vidas”. A atividade de compor é vista além dos seus efeitos estéticos imediatos e para além de suas configurações discursivas (“as coisas são o que se diz sobre elas”). A crítica, a repercussão e a ambiguidade do “sucesso” (o “pior concerto” digno de “ruidosa celebração”) são levantadas como dimensões a que o compositor tem acesso quase que só como “ouvinte” de si mesmo.

Reproduzo a seguir um dos “statements” mais provocativos do livro de Brün. Um micro-sistema conceitual da composição e de seu posicionamento em camadas conceituais mais amplas como a arte, a sociedade, a intenção humana. É aqui que ele postula o princípio da intencionalidade do ato de compor: “provocar aquilo que sem a intenção humana não aconteceria”. Fato incontestável, embora não se resuma a isso.

149
I declare for now:

Composition: to bring about that which
without human intent would
not happen
Art: successful in allowing human
society to see itself
Output: the state of a system after
involvement with a structure
Input: a structure just before
involvement with a system
Human intent: I
Human society: not I
Composers: artists and composers
Allow: not guarantee
Utopia: not available in that society
which uses the word correctly

Eu declaro por ora:

Composição: causar aquilo que
sem a intenção humana
não aconteceria
Arte: bem sucedida em permitir que
a sociedade humana veja a si mesma
Output: o estado de um sistema após
envolvimento com uma estrutura
Input: uma estrutura logo antes
do envolvimento com um sistema
Intenção humana: eu
Sociedade humana: não eu
Compositores: artistas e compositores
Permitir: não garantir
Utopia: não disponível na sociedade
que usa a palavra corretamente.

"When Music Resists Meaning"

Este é o título de um livro contendo diversos escritos de Brün, desde textos de palestras até entrevistas e algumas cenas de teatro, o que demonstra a variedade do output do autor. Nos trechos da entrevista a seguir, podemos entrever, justamente, a concepção larga de composição que o autor defende, ampla e "mundana".

> Sobre Composição (Toward Composition p. 77: interview by Stuart Smith)
>
> O que é um compositor? Ou poderíamos perguntar, "Sob quais circunstâncias uma pessoa é um compositor?"[…]
>
> Tão logo uma pessoa deseje provocar algo que, no melhor do seu conhecimento, nunca aconteceria sem ela, ela embarca num processo de criação. Se, somado a isso, seu interesse está em por coisas juntas – estabelecer conexões entre coisas – que de outra forma não se conectariam por si mesmas, e se ela então as conecta de forma tal que elas agora têm um significado e um sentido que sem essas conexões elas não teriam, então essa pessoa é um compositor.
>
> Note que eu não entendi você tendo perguntado, "O que é um compositor de música?" (BRÜN, 2004, p.77)[135]

Aqui nesta passagem temos o resumo do modelo de Brün, sobre o qual eu decalquei a fórmula do meu próprio modelo: compor é "*estabelecer conexões* entre

[135] What is a composer? Or could one ask, "Under what circumstances is a person a composer?"[...]
As soon as a person wishes to bring about something which to the best of his knowledge would never happen without him, he embarks on a process of creation. If, in addition to that, his interest lies in putting things together – establishing connections between things – that otherwise would not connect by themselves, and if he then connects them in such a way that they now have a meaning and a sense that without these connections they did not have, then he is a composer.
Note that I did not understand you having asked, "What is a composer of music?"

coisas" que de outra forma não se conectariam por si mesmas, de forma que elas passam a ter um "*sentido que não teriam sem essas conexões"*. As "coisas" são o que chamo de **materiais**; o "estabelecimento de conexões" é o aspecto dos processos; o "*sentido"* que elas passam a ter é a **forma**. Observemos que Brün coloca o fundamento de compor na intenção criativa, quando uma pessoa deseja "provocar algo que, no melhor do seu conhecimento, nunca aconteceria sem ela". O final da resposta também é significativo: essa descrição de compositor não se limita à música.

Soa como provocação. E é. Brün parece considerar a atividade de compor como trans-musical. A atitude básica pode gerar músicas ou outros outputs, como vemos em sua própria obra: poemas, cenas de teatro, peças gráficas, "composição social"...

A relação do compositor com a coleta de materiais é observada por Brün, também de um ponto de vista onde a intencionalidade está no prumo. A negação da existência objetiva dos sistemas e o consequente deslocamento de sua razão de ser para a dependência de um "olhar" (intencionalidade e abertura) do compositor sobre uma "coleção de elementos estipulados" praticamente descreve a coleta de materiais no mundo.

> [Pergunta]Todos os compositores usam sistemas quando compõem, quer eles saibam disso ou não.
>
> [Resp:] Eu concordo.
>
> [P]Qual é a sua atitude em relação a sistemas?
>
> [R] Um sistema não é algo que existe objetivamente no espaço ou tempo ou seja onde for. Um sistema é o resultado de um olhar para uma coleção de elementos estipulados. Estipulados porque eu digo para quais elementos eu vou olhar. Coleção porque eu estipulei que esses elementos para os quais eu decidi olhar não estão ainda ordenados, e meu olhar vai decidir sobre o que eu vou colocar a ênfase e o que eu vou considerar como entidades a serem desconsideradas.[136] (ibid. p. 82)

---

136 - All composers use systems when they compose, whether they know it or not.
- I agree.
- What is your attitude toward systems?
- A system is not something that exists objectively in space or time or anywhere. A system is the result of a look at a collection of stipulated elements. Stipulated in that I say which elements I will look at. Collection because I stipulate that these elements I have decided to look at are not yet ordered, and my look will decide on what I put the emphasis and what I regard as not to be regarded entities.

Seguindo na reflexão sobre os sistemas, Brün aponta a interdependência entre a criação e a abertura para o mundo – e a seletividade dos materiais quando se está num estado de foco criativo:

> Eu mostrei a mim mesmo que inventar sistemas é uma maneira de desenvolver nossa sensibilidade para o estado da arte. Quando você tenta inventar o sistema, ou como eu digo inventar "o novo olhar", você está, quase por osmose, amplamente aberto para as pequenas coisas que se passam ao seu redor – mais aberto a elas do que nos momentos em que você apenas recebe sistemas para os quais olhar.[137] (ibid. p. 84)

Ou seja: tentar inventar o sistema é colocar-se num estado intencional de criatividade. Para fazer uma analogia com um termo corrente no campo das artes performáticas/cênicas, da mesma maneira que o *performer* entra em "estado de performance" mesmo antes de "representar a cena" (quando for o caso) o compositor entraria num estado de compor, um estado poético. Esse estado se viabiliza pela abertura do compositor ao mundo, por ele estar "amplamente aberto para as pequenas coisas que se passam ao seu redor". Brün propõe um fundamento poético: *inventar sistemas* ("o novo olhar") nos deixa mais abertos às "pequenas coisas" do que, apenas *receber sistemas* dados ao olhar. Além disso, cada sistema fará sentido num contexto e os materiais dos sistemas também responderão a isso.

> [Pergunta]Sem contextos, não é um sistema.
>
> [Resp] Correto. [...] o instrumento não mudou; ele ainda é a mesma coleção de potenciais. Meu olhar para isso decide com qual sistema estou lidando.
>
> [...]
>
> Eu tenho agora cinquenta e seis anos e, com uma habilidade de concentração e também um pouquinho de idade eu às vezes não ouço o telefone mesmo que ele esteja no cômodo ao lado. Quando eu sento em minha escrivaninha e escrevo, ou quando eu estou apenas numa conversinha sem nenhuma importância particular, eu perfeitamente voluntariamente não consigo ouvir nada: sou quase surdo pro mundo. Tão logo eu sente ao piano e toque, subitamente eu estou tão jovem na minha escuta quanto eu era quando tinha quinze anos. Eu ouço o telefone a duas casas de distância. Eu ouço o ruído mais sorrateiro lá fora, ouço todos os pássaros, ouço o vento soprando, ouço frequências que no estúdio eletrônico eu às vezes não ouço mais. Tem essa sensibilidade. Isso é, há certas atividades em que nosso sistema sensório se abre e logo que terminamos essa atividade, ele se fecha de novo numa confortável desconsideração.
>
> A mesma coisa acontece por um momento quando eu estou no processo de desenvolver e procurar um novo olhar para as coisas. De repente eu me

[137] I showed me that to invent systems is one way of developing one's sensitivity to the state of the art. When you try to invent the system, or as I say to invent "the new look", you are, almost by osmosis, wide open to the little things that are going around you – wider open to them than at times when you only receive systems to look at.

> torno terrivelmente observador e perceptivo dos eventos à minha volta, que nos últimos seis dias eu sabia que estavam acontecendo mas não havia prestado nenhuma atenção a eles.[138]
>
> […]as coisas não são interessantes; você se interessa por elas. Você olha para uma coisa e ela se torna.
>
> [Perg.] É o olhar.
>
> [Resp] Sim, é o olhar.[...] "É interessante" não é uma propriedade de um objeto. É uma propriedade de quem olha.[139]

Contra a plausibilidade (p. 89)

> Portanto acontece de novo tanto com compositores quanto com ouvintes, com analistas e com críticos, que eles indiscriminadamente confundam, ou identifiquem, a complexidade dos meios com a complexidade do propósito.[140]

Apontar a confusão entre a "complexidade dos meios" com a "complexidade dos propósitos" é uma pista muito forte da importância que Brün dá ao que venho chamando de "implicação contextual". O propósito é o "para quê" do esquema de Lindembergue Cardoso, o que chamo de "contexto de destino" ou "contexto para-". Em muitos casos a complexidade do propósito é inversamente proporcional à complexidade exigida dos meios para que o propósito seja realizado. Em outras palavras: O "para quê componho" pode exigir que eu me utilize de "meios" (processos e/ou materiais e/ou formas) não muito complexos. Esse princípio fundamenta um aspecto importante da mundanização: a não-entronização da "erudição".[141] Meios simples podem complexificar e muito os propósitos.

---

[138] I am now fifty-six years old and, with a skill in concentration and also a little bit of age, I sometimes don't hear the telephone even through it is just one room away. When I sit at my desk and write, or when I am just in a little conversation of no particular importance, I perfectly willingly can't hear anything; I am almost deaf to the world. As soon as I sit at the piano and play, I suddenly am as young in my hearing as I was when I was fifteen. I hear the telephone two houses away, I hear the slightest noise outside, I hear all the birds, I hear the wind blowing, I hear frequencies that in the electronic studio I sometimes do not hear anymore. There is this sensitivity. That is, there are certain activities in which one's sensory system opens up and then once one finishes this activity, it closes down again to a comfortable disregard.
The same thing happens for a moment when I am in the process of developing and searching for a new look at things. Suddenly I become terribly observant and perceptive of goings around me, which for the past six days I knew were going on but didn't pay any attention to them.

[139] - […] *things* are not interesting; you take interest in them. You look at a thing, and it becomes.
- It's the looking
- Yes, it's the looking. […] "It's interesting" is not a property of an object. It is a property of the onlooker.

[140] Thus it happens again to composers as well as to listeners, to analysts as well as to critics, that they undiscerningly confuse, or identify, the complexity of means with the complexity of purpose. (BRÜN, 2011, p. 94)

[141] Seria preciso talvez uma nova tese para tocar nesse assunto, mas de forma rápida e leviana posso caracterizar o que chamo de "erudição" como o conhecimento excelente (digo: com padrão de excelência) de

Termino essa seção sobre Hebert Brün com uma citação que resume muitas questões levantadas aqui, sobretudo a respeito da possibilidade ou não de "criar" algo "novo".

> […]Eu não acho que se tenha que compor todo dia. Você compõe quando você quer sair de si e se tornar outra coisa. Afinal de contas, a ideia de criatividade significa fazer algo, fazer algo que não está aí, mais do que repetir uma forma que já foi explorada. Recriação pode ser uma ocupação adorável, mas não é criação. Também não é composição.[142]

O trecho é tão denso de informações que acho interessante decupá-lo:

> **1 -** [...]Eu não acho que se tenha que compor todo dia. Você compõe quando você quer sair de si e se tornar outra coisa.

Compor exige um estado especial, é provocado por um desejo de alteridade: "sair de si e se tornar outra coisa". A disciplina técnica diária poderia ser compensada com (não *substituída por*) alguma disciplina poética, esporádica, inspiratória, sazonal, experimental, efêmera...?

> **2 -** Afinal de contas, a ideia de criatividade significa fazer algo, fazer algo que não está aí, mais do que repetir uma forma que já foi explorada.

Criar é fazer algo que não se sabe, ou no limite do que sabe. O virtuosismo técnico composicional não provoca o epigonismo de que fala Rebhahn ("repetir a fórmula explorada").

> **3 -** Recriação pode ser uma ocupação adorável, mas não é criação. Também não é composição.

Recreation: recriação e recreação. "Uma atividade adorável": recreação = entretenimento? Recriar não é criar e também não é compor. Acredito que "recriar" é uma ideia paradoxal: como se pode re-criar se criar for um ato de ineditismo?

2.2.3.4 – Rodolfo Caesar: o esquecimento das fórmulas e a música "não-timpânica"

Identifico também muitos pontos de consonância entre o pensamento do compositor brasileiro Rodolfo Caesar e o modelo que proponho para representar o

---

um determinado contexto de referência. No caso de compositores acadêmicos em geral, esse contexto de referência é a "Música Contemporânea" sub-divisão da "Música Erudita".

[142] [...]I do not think that one has to compose all day. You compose when you want to get rid of yourself and become something else. After all, the idea of creativity means to do something, to make something which is not there, rather than repeat a form that has already been explored. Recreation can be a lovely occupation, but it is not creation. It is also not composition. (BRÜN, op. cit,, p. 121)

ato de compor. Tive contato mais profundo com o trabalho (tanto a música quanto os escritos) de Caesar no meio da pesquisa de doutorado. A leitura do seu livro *Círculos Ceifados*, descrição reflexiva do processo de composição da peça homônima, abriu para mim muitas trilhas de reflexão sobre compor música. Recorto abaixo trechos de dois artigos seus ("O que acontece quando componho" e "As grandes orelhas da escuta") de onde consigo extrair pontos em comum com o discurso da música mundana e a caracterização do ato essencialmente intencional de compor.

O que acontece quando componho?

Nesse texto, o fato de Caesar se propor a responder essa pergunta já me "autoriza" a identificar o discurso como um esforço no mesmo sentido de uma fenomenologia de compor, pois é justamente essa mesma pergunta que essa tese, de maneira distinta, procura responder.

> 'Compor' é um verbo que anda meio proscrito na contemporaneidade, pela implicação que a palavra mantém com um 'domínio da forma' e com a 'habilidade técnica' (destreza, ou aptidão?) requerida para sua execução. No caso da música, isso ainda hoje se concentra na figura de seu personagem que, único no meio das artes, manteve o termo no nome de sua atividade - 'compositor'. Este que, mesmo valendo-se agora de computadores e eventualmente de técnicos assistentes, precisa de uma prática - auxiliado por um saber daquela ordem. (CAESAR, 2010, p. 1)

A proscrição do verbo compor por causa de sua implicação no campo do domínio técnico é um dos pontos de crise que procuro apontar e do qual desconfio, pois embora real – a noção geral de compor sobretudo nos meios eruditos e/ou acadêmicos implica mesmo essa 'habilidade técnica" e esse "domínio da forma" – há profusão de exemplos práticos que relativizam esses requisitos. Em vez de habilidade técnica, uma escuta atenta à diversidade de processos que se encontra na atividade de compor – ainda que nos restrinjamos ao mesmo contexto erudito/acadêmico – revela muitas habilidades e técnicas distintas e até contraditórias em prática. Por outro lado, o "domínio da forma" é mais relativizado ainda, uma vez que a aceitação indeterminista "do que acontece" coloca o compositor numa relação de poder menos dura com a forma musical. É possível conduzir, entender, descobrir, provocar a forma, sem necessariamente ter de dominá-la.

Na esteira do "domínio" e da "habilidade" há a questão quase metafísica

sobre quem estaria apto a exercer esse domínio e desenvolver essas habilidades. Muitos autores (como Hindemith e Schoenberg, para citar alguns que expus anteriormente) descrevem compor como uma atividade na qual apenas alguns chegam a desenvolver num nível de excelência – ou *maestria*, como diz Hindemith. Como meu interesse aqui é na atividade de compor mesmo aquém da maestria e as implicações fenomenológicas do mundo no sujeito que intencionalmente se propõe a compor, considero este trecho de Caesar ilustrativo:

> A escuta, que vem a ser a ferramenta mais importante nessa produção, também pode ser desenvolvida, mas, no que me diz respeito, acredito que isso não teria acontecido se, já na infância, eu não gostasse de escutar. Embora não esteja jamais me referindo aqui às deformações chamadas 'talento' ou 'gênio', essa aptidão é o instrumento que (me) permite atualizar uma idéia (na falta de outra palavra). Não é talento nem gênio porque qualquer um pode exercê-la. O que nos distingue é que a exercemos [...]

Caesar amplifica um pouco a questão da transição entre inspiração e processo (ato) já vista em Laske na instância do "plano baseado numa ideia".

> Nem sempre a 'idéia' é anterior à operação que a 'concretiza'. Isto é, trabalha-se em um campo em que linguagem não necessariamente precede material, nem vice-versa. No trabalho da composição muita coisa só aparece durante uma certa 'improvisação' (no sentido musical do termo), mesmo em se tratando de um trabalho executado com/ao/pelo computador. Mexendo com sons 'ao vivo' posso tateá-los ao ponto de descobrir sugestões antes ocultas para a imaginação. Este tatear acontece mediado pela escuta, que não só detecta, percebe, como também julga sobre procedimentos a serem seguidos, ou a abandonar. Ou seja: a síntese se confunde com a análise.

Aqui me permitirei generalizar – e talvez mesmo *deturpar* – a noção de *escuta* para englobar todo o campo perceptivo e existencial do compositor. É curioso observar a semelhança entre o "tatear" de Caesar e o "*tateamento aleatório*" (*sheer undirected bumbling*) que Reynolds[143] aponta como um dos meios de compor. Detectar, perceber e julgar os procedimentos são ações no campo da abertura (*Erschlossenheit*) que incluo na condição de inspiração. O mais interessante para nós, aqui, no refinamento de uma perspectiva fenomenológica, é a conclusão do trecho: "a síntese se confunde com a análise". Esse ponto de convergência entre inspiração e processo, ideia e concretização, análise e síntese, nos leva diretamente questões do texto de Caesar, idênticas às de Lindembergue ("o que compor?" "com que compor?"), que vão desembocar no aspecto da forma e dos materiais. Uma

[143] cf. nos anexos a lista de 70 (setenta) conceitos relativos a compor coletados e listados por Paulo Costa Lima e Guilherme Bertissolo

diferença significativa de implicação do sujeito-autor é que Caesar se pergunta em primeira pessoa, questionando diretamente a si mesmo sobre sua atividade:

> O que componho? Músicas. Com que ‘materiais’? (Na falta de outra palavra...) Quaisquer. Os limites tendo sido abolidos desde a década de 40, no século passado, por Cage, Schaeffer... que tipo de música resulta disso? ‘Tudo aquilo que soa, e o que não soa’, conforme Aylton Escobar (em seu programa OPUS, na TVE, 1978). Gosto até mesmo dessas que não soam […]

Desnecessário enfatizar meu interesse por esse trecho no que se refere à identificação do campo de materiais como uma totalidade indeterminada (“quaisquer”) de coisas do mundo. Além disso, o trecho reverbera a ideia de que a música não se faz apenas com sons. No caso específico, Caesar exemplifica esse ponto na sua própria prática:

> […] foi graças a um determinado saber sobre a manipulação de freqüências e amplitudes que notei o campo de uma música silenciosa. Esse campo tem inicialmente dois vetores: o controle de baixas freqüências, e a noção de que a visualidade, quando temporalizada, solicita uma atenção análoga à que usualmente se dá à música. Ou seja: o limite entre os sentidos está comprometido: se a freqüência é baixa, seu campo perceptivo é visual ou tátil (2). Se a freqüência aumenta, passa gradativamente (por volta de 25 Herz) ao campo sonoro. Isso significa que a composição não é só uma arrumação de ‘sons’, mas de ‘imagens’ também. Vou precisar explicar essas aspas!

A concepção quase sinestésica (ou, diria melhor meta-estésica) do autor é um gancho valioso para abordarmos o ato compor a partir do ser que o realiza e que se orienta no mundo a partir de todos os seus sentidos em conjunto (seu “corpo-próprio”, diria Merleau-Ponty) sem distinções significativas nos níveis mais primários de percepção. “O limite entre os sentidos está comprometido” porque ele é de fato uma construção analítica que na prática criativa algumas vezes se mostra ineficiente. As aspas (‘imagens’, ‘sons’) são explicadas pelo autor da seguinte forma:

> Que imagens seriam essas? De que maneira elas se separam dos sons? Quem foi o responsável por essa separação? Desde quando a palavra imagem se atém aos dados visíveis? Fala-se de imagem & som como se os sons não fossem capazes de produzir, eles também, imagens... Ou melhor: é como se os sons não fossem imagens, ou como se as ‘imagens’ (visuais) não soassem. Não poderia excluir as imagens táteis, olfativas, etc... Em outros textos já evoquei como Noel Rosa transitou nesse território sem dono, estimulando em nossa mente um som específico por meio de uma palavra (imagem visual portada acusticamente). Isto é: uma imagem acústica brota embutida numa imagem visual, transportada por outra imagem acústica: a palavra. Uma boneca russa em que cada portadora pertence a outro sentido.

Em outro artigo (“As grandes orelhas da escuta” *in* FERRAZ (org.) 2007),

Caesar aborda mais ou menos as mesmas questões do compor como prática e da trans-sensorialidade do campo dos materiais. O trecho a seguir reverbera fortemente a distinção entre recriação (recreation) e composição que vimos em Hebert Brün:

> Uma certeza, apenas: só pode ainda 'fazer' quem acreditar que a composição implica em uma opção pela ignorância, um momento de esquecimento, no qual não caiba a receita, a planilha, o código e a tranqüilidade.(CAESAR, *apud.* FERRAZ, 2007, p. 36)

A *poiésis* dependeria de uma atitude em direção ao desconhecido, uma "opção pela ignorância". Essa ideia ressoa quase perfeitamente a proposição de algo que "para o melhor do seu conhecimento não existiria" sem essa atitude intencional do compositor. Compor como "momento de esquecimento", porém, não deve ser entendido como uma anulação da memória, o que nos levaria de volta à questão mal colocada do "novo absoluto". O "esquecimento", a "ignorância" são antes intenções responsáveis pela invenção do "novo olhar" (mais uma ressonância de Brün). Como se sugeríssemos que compositor deva também permanecer na "condição de infância" (parafraseando Bachelard[144]) quando pratica sua atividade.

Voltamos à questão dos materiais da "música sonora", incrementada agora pela analogia feita entre a arte "reitiniana" de que se queixava Duchamp e seu paralelo em música: o "timpanismo":

> No início do século, Marcel Duchamp reclamou de uma arte 'retiniana', enxergada por ele, por exemplo, no Impressionismo. Arte que seria menos interessante do que outra mais cerebral, como (ainda para Duchamp) a arte do próprio Duchamp, o Surrealismo de Max Ernst, etc. Isto - como tema de reflexão - parece ter passado invisível entre os músicos. Em música muito se invoca, e como!, o 'cerebralismo'. Porém, como judas para malhar músicas que nem sempre se insurgem contra um 'timpanismo'. Talvez Cage e o Minimalismo tenham sido os melhores expoentes de uma atitude 'anti-/33/ timpanista', obtendo até mesmo alguns resultados bem 'agradáveis' ao ouvido. Pela grande diferença de datas, essa atitude deveria ser atribuída a Duchamp. Mas podemos lembrar que, antes de Duchamp, Satie já fez operação semelhante, p. ex. com uma música absolutamente não-timpânica: 'Vexations', 1897. (ibid. p. 32)

A meta-estésis dos sentidos é colocada sob duas perspectivas: (1) a diferenciação entre "sonoro" e "musical" proposta por Schaeffer (mas também sua disfunção prática) o papel da imagem (e da imaginação) nesse campo trans-sensorial onde a atividade de compor se desenvolve e transita:

> Pierre Schaeffer separou por pragmatismo o 'sonoro' e o 'musical'. Interessante, prático, porém disfuncional em tantos casos. A linha limítrofe deixou de ser linha, passou a faixa, e cada vez mais se alarga. (*ibid,* p. 38)

[144] "O filósofo deve permanecer na condição de infância" (BACHELARD, p.185)

> [...] Uma pesquisa sobre a palavra imagem leva a ícone, ídolo, coisas que, no nosso entendimento, remetem a representação. […] no Candomblé, por exemplo, o toque de atabaques para saudar um orixá é também o próprio orixá. Um ícone - ídolo, uma imagem acústica/musical. Por esse motivo considero o conceito de *image-de-son* de François Bayle quase um pleonasmo. Imagem visual, imagem sonora, independente de sua gravação em suporte. Por que uma imagem sonora não pode ser produzida por sons não gravados?
>
> Como? (*ibid.* pp 39 e 40)

Como? Deixo a pergunta soando sobre o fundo de tudo que até aqui foi dito sobre o fato de a música lidar com materiais de naturezas diversas, além do som e também de o som não poder, ele mesmo, ser isolado como fenômeno físico, quando o tratamos sob uma perspectiva fenomenológica. O som ouvido é, para nossa consciência, muito mais do que a descrição física ou técnica de seus atributos. Um lá 440 não é nada em si, sem um contexto que o defina e lhe dê algum valor.

2.2.3.5 – Paulo Costa Lima e a Composicionalidade

Termino a Condução Harmônica com as notas fundamentais do presente estudo. Apresento de forma sucinta a teoria da composicionalidade proposta por Paulo Costa Lima, orientador deste trabalho. O próprio fato de ter sido orientado por ele (e antes disso ter sido seu aluno em algumas matérias do mestrado e do doutorado, entre elas Seminários em Composição) me impede de identificar até que ponto grande parte das ideias que desenvolvo aqui não foram determinadas pelas reflexões sobre seu pensamento. Independente disso, me permito observar os “vetores da composicionalidade” e contextualizar suas implicações no modelo que proponho de **compor no mundo**.

Identifico os vetores de composicionalidade (ou seja, da capacidade de ser composicional) como fundamentos ontológicos das condições de compor. Lima lista 5 (cinco) vetores da composicionalidade que comento a seguir:

1 – indissociabilidade entre teoria e prática.

> Talvez a melhor forma de entendê-la seja lembrar do conceito de sociologia de Garfinkel - sua orientação etnometodológica defende que é o sujeito comum que faz a sociologia, com sua capacidade de razão, e não apenas uma comunidade manipulando conceitos 'de fora'. Nesse caso, o papel do pesquisador é o de entender e mesmo revelar o que está sendo construído. Lewin (2006, p. 96) nos lembra que "música é algo que você faz, e não algo que você apenas percebe (ou entende)"; segundo ele, uma teoria da música não poderia ser completamente elaborada a partir da percepção.
>
> A indissociabilidade não é amálgama, e sim vai-e-vem, zigue-zague,

> dobradura entre os elementos pré-concebidos /24/(sejam regras, ideias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações. (LIMA, 2011, p.23)

Esse primeiro vetor é a maior e melhor justificativa da metodologia que escolhi para desenvolver esta pesquisa. Quando tento falar sobre compor da mesma maneira como componho – ou como entendo compor – estou em pleno exercício consciente da indissociabilidade. Mais uma vez a dimensão do fazer se coloca como de importância fundamental. O que se percebe, no caso do compositor, sempre está sujeito a questionamento e deturpação: a música, para quem se propõe a criá-la, não é algo dado, mas algo *possível*. Essa lógica descortina o segundo vetor da composicionalidade:

2 – criação de mundos

> […]Heidegger (1977) diz algo bastante esclarecedor sobre o assunto: "ser obra quer dizer: instalar um mundo". E lembra que mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis. "O mundo mundifica: é o inobjetal a que estamos submetidos" como trajetória humana. Para Laske[…]a criação de mundo no compor acontece dentro de outro mundo. Significa que o inobjetal da composição é da ordem da fantasia, da razão imaginativa ou analógica.(ibid, p. 24)

O “inobjetal [ou seja: o mundo] da composição é da ordem da fantasia”. Ouço nessa frase uma maravilhosa advertência sobre as implicações da objetificação excessiva do compor em incursões analíticas e teóricas. Por isso o terceiro capítulo desta tese – onde descrevo o modelo de **compor no mundo** – se intitula FANTASIA. Compor é uma fantasia (“Fazer música é loucura” : Smetak) e teorizar essa fantasia é tentar, “operando no imóvel” (ou seja: *analisando*, segundo Bergson), entender o que se move. “Falar de música é tolice” (Smetak-tak[145]). Por isso criamos mundos. Nesse(s) mundo(s) (os “inobjetais”) vivemos inclusive a fantasia (real) de “pensar compondo” e “pensar musicalmente”. Um pensar-fazer: penso-porque-faço e faço-a-partir-do-que-penso em *loop* eterno[146].

3 – criticidade

---

[145] a frase-emblema de Smetak: “Fazer música é loucura; falar de música é tolice...”. A brincadeira acima (Smetak-tak) é uma paródia de um de seus apelidos (Tak-tak) para introduzir um comentário musical no texto. A frase dividida em duas, (1 - “fazer é loucura”; 2 – “falar é tolice”) e na segunda aparição há uma confirmação rítmica do nome do autor (“Smetak-tak”) que serve como um *idem*, ou “de novo Smetak”.

[146] O “eterno-retorno” de Nietzsche? Coincidência ou não, vale a pena conhecer a obra *musical* (escrita em partitura) do Nietzsche compositor. Uma de suas peças “**Das fragment an sich**”(“O fragmento em si” – não a nota si [H em alemão], mas no sentido de “em si mesmo”), consta de uma coletânea de obras **minimalistas** gravada pelo pianista Jeroen van Veen, *Minimal Piano Music*.

> [..] a natureza da relação entre esses dois mundos. A composição como ato interpretativo, como interpretação crítica do mundo. […] esse é o núcleo da questão, composição como interpretação.[…] algo distinto de uma simples prática […] resultado de um circuito especial entre os polos da teoria e de seus outros, focalizando a mundificação que promove.
>
> […]Hebert Brün coloca […] peso na dimensão interpretativa do compor […] oferecendo uma pergunta alternativa: "quando é composição?" - ou seja: tudo depende do contexto interpretativo dos atos composicionais. A criticidade como estágio definidor do processo, enfatizando, dessa forma, a dimensão ético-política do compor. (LIMA, 2011, p. 25)

Ético-política seria o *yang* do *yin* estético-poética? Não sejamos “orientalistas” como paternal(ista)mente recomendava Pierre Boulez[147]: ética, estética, poética e política são grego para muitos de nós, embora na *práxis* do mundo-da-vida essas palavras tenham carne e osso, processos e estruturas, ideias e ações.

Uma **ética** de compor teria de levar em consideração a carga relacional do έθος [ethos]: o aspecto do respaldo do discurso e de quem o profere, na retórica. O compositor age/fala sempre contextualizado por seu *ethos* no mundo (ou em algum sub-mundo). O **poético** é o campo do fazer em si (ποιέω[*poieo*]: fazer, criar, fabricar, “compor”) – os aspectos subjetivos ou “internos” de compor. Mas ele tem uma contrapartida inevitável no **político**, a ação de **compor no mundo**. O mundo, visto como *pólis global,* é interpretado pelo que o compositor *faz*, o que ele *faz acontecer,* e o que ele *faz pensando*, o que ele faz agindo, etc. Mas o *mundo total* é inalcançável, o que vemos são seus limites, ou melhor, os limites da nossa percepção e da nossa *sensibilidade* (αίσθὴσις [aisthesis]), e é essa a dimensão **estética** que serve de base para por em movimento um novo *loop*: *faço-a-partir-do-que-sinto* e/ou *percebo-o-que-quero-fazer*. O rio da **inspiração** jorra do sujeito para o mundo (*ex-pressão, ex-piração, “pirar pra fora”, composing-out, bottom-up...*) e de volta do mundo para o ser-no-mundo (*afflatus*, afetos, impressão, percepção, *composing-in*, *top-down*...)[148].

4 – reciprocidade

> Trata-se do reconhecimento de que as fronteiras entre criador-alguém e ambiente-objeto estão em fluxo constante.[…]No pensamento de Lewin aparece uma ideia paralela: "a música que o compositor está compondo agora não é algo que se possa demonstrar ser algo distinto do próprio

[147] Boulez, no famoso texto Alea, onde define as bases da “sua” música aleatória, critica o “orientalismo” da escola experimental de Nova York, dos partidários de John Cage. Aqui, uso anedoticamente a referência , tratei o episódio mais detalhadamente na minha dissertação de mestrado (cf. AMORIM, 2007, cap 1.)

[148] As questões esboçadas nesse parágrafo são tratadas em detalhe no Capítulo 3, na seção sobre a condição da **Inspiração**.

> compositor".[…]a reciprocidade lembra a ideia de 'possessão mútua da fenomenologia de Clifton(1983) - "a música é algo através do qual vivemos, ou, num certo sentido, algo que nos tornamos"; "tem significado porque é nossa, e não o contrário". O pertencimento visto de dentro. O compor como construção de pensamento, formal e simbólico. (LIMA, 2011, p. 27)

O compositor é então um mediador dessa "possessão mútua", entre o ser e a música sendo ele mesmo resultado da música que compõe. Coloco essa questão de forma tautológica: o compositor compõe e é por isso que é compositor. Esse vetor aponta para um dos fatores determinantes de uma fenomenologia de compor: sua natureza como ato intencional. Apenas tomo cuidado, no entanto, com a metonimização, que é a atribuição de características de quem faz na coisa feita e vice-versa. A metonimização não nega a identidade entre o compositor (compondo) e o compor, mas coloca uma identidade falsa entre o compositor e a composição (composta). Explico: o compositor só pode ser considerado assim (por si mesmo ou por terceiros) se ele de fato "exerce" a atividade (como aponta Caesar) ou "une coisas" que não se uniriam sozinhas (como propõe Brün). Porém, uma vez que as formas perceptíveis de sua atividade (os "outputs" do sistema compor) estão entregues ao mundo, sua "obra" (o trabalho já feito, supostamente "terminado") só será confundida com a pessoa que a realizou se houver algum vestígio identificável da personalidade do compositor. Num plano ideal, compor seria como o verso do Dao De Jing: "Bom caminhar não deixa vestígios" ou como o encantamento de Smetak(tak-tak...), evocado por Paulo Lima nesse mesmo texto ao qual estou me referindo: "Tudo azul: escrevo azul no céu azul".

5 – campo das escolhas

> O último vetor mergulha diretamente no processo do compor, no campo das escolhas, suas conexões, limites e liberdades: trata-se do fluxo e refluxo entre ideias e passos, entre princípios de seleção e gramáticas combinatórias, entre direções de construção – *top down* ou *bottom up*? – e ainda o diálogo entre dimensões estáticas e dinâmicas, estruturais e processuais do mundo sonoro. […] [Reynolds] observa que a noção de Forma não deve ser pensada em termos de padrões categorizantes, e sim como os meios pelos quais uma obra atinge inteireza - sendo essa inteireza constituída por duas vertentes interligadas: integridade, que é o campo das relações objetivas e coerência, o campo das relações subjetivas.

O campo das escolhas é, no nosso modelo, o foco da intencionalidade do compositor na objetivação do mundo, ou, em outras palavras, o processo "mágico" (uma das acepções da palavra *poiésis*) de transformar as coisas do mundo – e em último caso, como venho dizendo, o próprio mundo – em material de compor.

As escolhas são também uma navegação no processo, que é orientada por muitos estímulos captados pelas inspirações que a abertura para o mundo propicia. Considerar a forma como “meio pelos quais uma obra atinge a inteireza” (Reynolds) é uma maneira válida de pensá-la, mas há outras, mais mundanas e humanas, como a de Earle Brown: “forma como função das pessoas agindo em resposta a um contexto descrito”[149]. O campo das escolhas é uma fatia do contexto criada pela intencionalidade do compositor, a partir do seu interesse. Se lembrarmos de Brün: “interessante” é uma propriedade de quem vê e não das coisas em si. As escolhas são, nesse sentido, também invenções tanto conscientes (no sentido fenomenológico) quanto inconscientes (no sentido psicanalítico).

Concluo aqui a Condução Harmônica esperando haver clareado o caminho para ser acompanhado na leitura que faço do ato de compor e dos mundos que o cercam. Partiremos agora para uma visão direta do pensamento musical de alguns compositores a partir de seus relatos sobre a atividade de compor. As falas informais apresentam um repertório rico de termos próprios e vislumbres sistemáticos dos modos de compor de cada um dos entrevistados. Veremos a diferença prática entre o que chamo de modelo de compor (representação virtual da atividade de compor em geral) e modo de compor (o conjunto atual de ações práticas que se definem como cada compositor compõe especificamente).

2.3 - REDUÇÃO

A ideia de Redução é recorrente no pensamento e na atividade musical. O interesse específico dessa ideia neste trabalho é o seu eco na homonímia do termo usado em fenomenologia (a *redução fenomenológica*) e apropriado por autores que incorreram no campo da fenomenologia musical tanto de forma discursiva (como Clifton) como prática (como vemos na “escuta reduzida” de Schaeffer). Mais do que simples golpe semântico, há uma identidade real entre a redução orquestral, a redução schenkeriana, a redução fenomenológica, a escuta reduzida e a redução que proponho nesta segunda parte das Ressonâncias. Tomaremos como paralelo essas acepções da palavra redução para exemplificar o procedimento adotado nesta seção.

A redução orquestral é uma prática de transcrição de música de um contexto instrumental complexo a um outro simplificado, mantendo os aspectos considerados

[149] BROWN, 1965, pp.2 e 3

essenciais para o entendimento da música em questão. Em geral as reduções são escritas para piano, eliminando dobramentos de vozes e adaptando passagens tecnicamente inviáveis às possibilidades do instrumento – como notas longas sustentadas ou trechos em que haja mais vozes distintas do que a quantidade de dedos do pianista. Esse procedimento tem limitações e especificidades em sua utilização a depender do contexto de referência: reduzir uma obra orquestral do período prática comum, quando grande parte do repertório pode ser reduzido a quatro (ou poucas mais) vozes sem perda de coerência, é algo muito distinto de tentar reduzir uma peça orquestral micropolifônica ou mesmo algumas peças mais densas do romantismo tardio de Wagner ou Mahler, por exemplo.

A redução schenkeriana é uma proposta analítica que, de certa forma, radicaliza a ideia de redução orquestral, aplicando uma Gestalt mínima ao discurso tonal. Schenker, a partir de certos contornos fundamentais (como denota o prefixo *Ur-* das suas *Ursatz*, *Urlinie*, etc) propõe uma forma sintética de ler o repertório tonal e transforma, em última instância, dois séculos de produção numa gigantesca progressão harmônica V-I. À parte o fato de eu mesmo estar 'hiper-reduzindo' o método analítico de Schenker, o sentido de sua redução nos auxilia a entender os princípios de uma proposta de filtro da realidade pelos seus aspectos contextualmente mais significativos: no caso da música tonal a progressão V – I, ou de forma mais holística o caminho obrigatório da tensão ao relaxamento final (a resolução); no caso da música mundana, esse filtro seriam as implicações do compor no mundo e vice-versa e as articulações subjetivas entre materiais, processos e formas.

A escuta reduzida de Schaeffer e a redução de Clifton são alguns dos modelos de redução musical fenomenológica com os quais tive contato e que certamente influenciaram na composição do meu próprio modelo, aqui apresentado. Schaeffer propõe uma forma de escuta focada nos "sons em si", nas características dinâmicas do som a partir de sua apresentação fenomênica, estabelecendo critérios de descrição das fases (ataque, sustentação, extinção...) e de caraterísticas texturais (rugosidade, granulosidade, etc). Já a redução de Clifton se baseia em quatro extratos do fenômeno musical – perceptíveis na audição – mas não exatamente "sonoros": o tempo, o espaço, o jogo e o sentimento. Essas quatro grandes metáforas servem de parâmetro para um mapeamento estésico do

fenômeno da “possessão mútua” quando nosso corpo se envolve de maneira indissociável com a música que experimentamos.

A nossa redução aqui mantém relações com essas acepções, embora aplicada a um objeto distinto: os discursos dos compositores. Apresento uma série de trechos de entrevistas com compositores que falam sobre seus processos e sobre como pensam o ato de compor. As entrevistas são recheadas de pequenos *destaques* de tópicos que sejam de particular interesse: um conceito novo, uma elucidação de alguma questão já levantada, uma descrição exemplar de algum assunto abordado etc. Esses destaques aparecem em forma de grifos em negrito, apenas, enfatizando o que está sendo dito.

Os primeiros recortes são de entrevistas colhidas em obras de outros autores, não realizadas por mim. São uma preparação de terreno e uma forma de demonstrar a aplicação dessa redução sem o comprometimento do questionário aplicado. A segunda seção de recortes, maior, é das entrevistas efetivamente realizadas por mim.

Antes das entrevistas, vejamos um exemplo rápido de descrição explícita da redução de um discurso no trecho abaixo, recortado de uma fala informal de Steve Reich. O compositor descreve todo um processo, com seus métodos e técnicas envolvidos. Observe-se nas palavras grifadas em negrito a gama variada de materiais a que ele tem acesso[150]:

> […] notating the piece [Piano Phase, 1967] took half an hour. It was only two pages of music. But the piece lasted twenty minutes. The process of composing it was first getting that **pattern**, which I fooled around with over a period of a few weeks, improvising at the piano. Then playing against it on **tape** /15/ the muse that sings to see what the different relationships were, and whether the whole thing really worked. (Since it was a twelve-beat pattern, there were **six different positions**, and the second six are really **retrograde versions of the first six**.) Put another way, I quickly came up with **something** intuitively, jotted **it** down, recorded **it**, played against **it**, and fleshed **it** out, in a sense, in rehearsal, with myself, and then with **another player**.[151] (McCUTCHAN, 1999, p. 14)

---

[150] Neste caso inverti o padrão que vinha usando de colocar o texto original no rodapé e a tradução no corpo, porque precisamos nos ater à detalhes semânticos da fala do compositor. Os pronomes neutros “it” por exemplo – que farão referência aos materiais – quase todos se perdem na tradução para o português.

[151] […] escrever a peça [Piano Phase, 1967] levou meia hora. Eram só duas paginas de música. Mas a peça durava vinte minutos. O processo de compor [essa peça] foi primeiro pegar aquele **padrão**, com o qual eu brinquei [*fooled around*] por um período de algumas semanas, improvisando ao piano. Aí tocar contra ele na **fita** /15/ a musa que canta pra ver que relações diferentes existiam, e se a coisa toda realmente funcionava . (Já que era um padrão de doze pulsos, havia **seis diferentes posições**, e as outras seis são realmente **versões retrógradas das primeiras seis**.) Colocado de outra forma, eu rapidamente cheguei com **algo** intuitivamente,

Por evidente que possa parecer, uma análise do texto revela uma articulação clara entre os aspectos de compor. Os materiais são todos os elementos passivos do texto, sobre os quais incidem os processos, as ações expressas por meio de verbos ou locuções verbais:

PROCESSOS	MATERIAIS
“getting…”	**“…**that pattern**” :** “six different positions” “and the […]retrograde versions of the first six**”**
“playing against **it** on…”	“…tape”
jotted **it** down, recorded **it**, played against **it**, and fleshed **it** out	**something** intuitive(ly) […]with another player

gráfico 6 - redução analítica da fala de Reich

A primeira linha é muito clara: “*pegando* (processo) - *aquele padrão* (material)”. As “seis diferentes posições” e “versões retrógradas” são substratos do mesmo material (*padrão*) e são, obviamente, também materiais em potencial, embora Reich os tenha deixado em seu estado bruto na composição.

Na segunda linha: “tocando contra **ele** na – **fita**”, ele descreve um processo envolvendo a articulação de dois materiais de naturezas diferentes: o padrão (1- esquema formal) executado na fita (2- suporte físico).

Na última linha todas as ações se referem a “alguma coisa intuitiva”[intuitivamente trazida], mas há ainda o “outro intérprete” (another player), como material humano e contextual. Essa decupagem textual serve apenas como mostra de um possível foco analítico tendo como material não a forma ou as “meta-formas” (v. capítulo 3) da música, suas partituras e gravações, mas sim o pensamento do compositor expresso na descrição dos processos.

O exemplo de tratamento acima, na fala de Steve Reich, serve de estímulo à leitura direta dos textos As falas a seguir serão apresentadas em estado bruto, sem interferência interpretativa ou formalizadora. A partir daqui apresento os trechos de entrevistas, umas colhidas em fontes diversas e outras (a maioria) realizadas diretamente por mim com alguns compositores.

2.3.1 – ENTREVISTAS COLHIDAS DE OUTRAS FONTES

Os trechos de entrevistas que não foram realizadas por mim servem de parâmetro comparativo para as entrevistas que eu mesmo realizei. Os recortes

rascunhei **isso**, gravei, toquei com ele, e o incrementei mais, de certa forma, ensaiando comigo mesmo e então com **outro intérprete**.

apresentados aqui são trechos que, no meu entendimento, tocam em pontos importantes das discussões levantadas até aqui, como demonstrativo de como essa discussões estão acontecendo no mundo da composição. As entrevistas colhidas são:

> 1 – uma conversa mais ou menos informal entre os compositores Morton Feldman e Iannis Xenakis.
> 2 - uma entrevista com o compositor austríaco Peter Ablinger, consequência de uma curiosidade sobre esse compositor a partir de uma das respostas de Joanna Baillie na entrevista que fiz por e-mail com ela.
> 3 – Trechos de entrevistas com alguns compositores brasileiros (Jorge Antunes, Marlos Nobre, Eli-Eri Moura, entre outros) realizadas por Carlos Eduardo Amaral, constantes no livro O Ofício do Compositor Hoje (TRAGTEMBERG, 2012, pp.27 a 61)

2.3.1.1 – Xenakis & Feldman

Trechos de conversa editada por Gasseling & Nieuwenhuizen (1986). Aqui apresento os trechos organizados por tópicos relativos aos termos do modelo de compor no mundo, com questões colocadas pelos compositores na conversa. Em inglês no original, tradução minha.

INSPIRAÇÃO: o problema da composição e os modos condicionados de compor:

> **Xenakis:** Música é usada como energia acústica. O problema da composição é como usar essa energia. [...] Eu fiquei maravilhado com o fato de que, com tão poucas notas você pôde produzir aquela compreensão das coisas. Eu me senti como uma criança porque eu escrevo muitas notas.

O problema: como usar a energia (acústica e outras) empregada no ato de compor? Mais do que isso: como garantir a transferência de energia virtual do ato criativo (a música em formação) para a atualização exposta à *estésis* de um público (a performance)? Feldman problematiza a primeira questão apontando para os condicionamentos do compositor.

> **Feldman:** anos atrás eu tive uma dessas conversas muito curiosas que se pode ter com Stockhausen, quando ele estava escrevendo todas essas peças grandes como *Gruppen* e *Hymnen* e naquele tempo eu estava escrevendo pecinhas pra piano muito tênues aqui e ali. Ele usaria isso como uma arma contra mim. Ele disse pra mim, "Você já escreveu alguma peça grande, Morton? Você devia tentar, é fascinante." Aí eu disse, "E Karlheinz, o que você tem que tentar é escrever uma peça de piano para um dedo." Essa foi minha vingança, digamos.

Compor uma peça de piano para um dedo ou compor para orquestras simultâneas: como mensurar o valor dessas empreitadas? Recorrendo à

metáfora da navegação: como por um transatlântico para navegar num córrego? Como atravessar um oceano com uma jangada?

INSPIRAÇÃO – a "abordagem ingênua" como mantenedora da originalidade:

> **Xenakis:** Quando você escreve música, você deveria ter a mesma abordagem ingênua da música que o ouvinte tem frequentemente. Começar tudo de novo ouvindo e entender o que acontece sem nenhum conhecimento do que você tenha lido ou ouvido antes.

Essa fala nos remete ao abandono das fórmulas, a ideia de que o ato de compor deve se dar como permanente descoberta. Entender o que acontece sem conhecimentos prévios. Nesse ponto, descobrir e inventar se confundem: não se pode criar já sabendo, é preciso "começar de novo" a cada vez. Do sujeito para si mesmo, a o ato passivo/estético de descobrir e o ato ativo(sic)/poético de inventar se dão ao mesmo tempo, ou melhor, são a mesma coisa.

CONTEXTO – a relação do ambiente stricto sensu (a composição "em si") com os ambientes externos:

> **Feldman:** [Há] muitas perguntas sobre porque eu escrevo peças longas. Eu não acho que seja questão de se é longa ou curta […] Acho que um dos problemas para mim é o contexto social, que se você toca uma peça de uma hora para uma plateia típica no Lincoln Center ou se você toca uma peça numa grande sala em Paris ou em Amsterdam. Esse é o problema. Então eu percebi que as salas mais notórias [*established*] não tocarão uma peça longa. Eles sentem que isso está fora de contexto.
>
> **Xenakis:** Bom, eles tocam sinfonias de Mahler que duram horas e horas. . .
>
> **Feldman:** Talvez eu devesse mudar meu nome?
>
> **Xenakis:** Pra Feldmahler?
>
> **Feldman:** Você se envolve de alguma forma com contexto social de uma peça?
>
> **Xenakis:** Você quer dizer, pra quem ela está endereçada?
>
> Feldman: Sim.
>
> **Xenakis:** Não, não se deve pensar desse jeito. Se você acha que a música é interessante — Eu uso a palavra interessante no sentido de atração — então deve ser o mesmo para as outras pessoas porque somos feitos do mesmo jeito.
>
> **Feldman:** Bom, talvez você e eu, mas eu não sei se somos todos feitos do mesmo jeito! Quer dizer, o que é interessante? Teve uma peça minha em New York para a Filarmônica e eu recebi uma crítica muito interessante. A crítica dizia que eu era o compositor mais chato da história da música. Mas eu amo o fato de você ter usado a palavra "atrai" em vez de "interessante", que você não tenha um critério.

> **Xenakis:** Não, não tem critério. É por isso que eu acho que música não é uma ciência.

A passagem acima ilustra a dificuldade de estabelecer critérios estéticos para a prática de compor, uma vez que eles dependem de uma teia de subjetividades onde o sujeito compositor é apenas uma chave ou um gatilho. O que "atrai" precisa de algo a ser atraído. A atração é processo intersubjetivo, arredio a critérios: a composição é um objeto que nos atrai como sujeitos ou é, ela mesma, um sujeito que nos objetifica?

REALIMENTAÇÃO 1 – o contexto (ambiente estésico) como inspiração para a ativação de ambientes poiéticos:

> **Feldman:** Você tem um critério de chatice?
>
> **Xenakis:** Não, acho que até a peça mais chata tem muita coisa pra ensinar. A música pop mais trivial, por exemplo, tem também coisas muito interessantes em si, porque é baseada na tradição, em imitar coisas. E na sua imitação é como encontrar estruturas que foram produzidas por gerações de pessoas ou por civilizações. Você pode encontrar muitas coisas interessantes.

REALIMENTAÇÃO 2 – a crítica como resposta estésica da proposta poiética

> **Xenakis:** Ele se entediou mas outras pessoas podem não ter se entediado. O que você mesmo acha disso?
>
> **Feldman:** Não, eu não estava entediado. Mas essa tem sido a crítica básica da minha música. O que não é interessante e o que realmente significa que ela não contém um elemento de "drama".
>
> **Xenakis:** Mas ela contém drama, só não de um jeito convencional.

ABERTURA (*Erschlossenheit*) e possessão mútua

> **Feldman:** Quando eu ouço sua música durante todos esse anos eu nunca penso nela como uma metáfora de drama. [...] Eu nem tenho consciência se é forte ou fraco nesse sentido. Eu não estou envolvido com seu fundamento de dinâmica, estou envolvido com o envolvimento. Em outras palavras, eu me torno você quando eu ouço Xenakis.

O parágrafo acima merece uma escuta mais detalhada. Nessa fala curta Feldman toca em diversos pontos fundamentais da nossa fenomenologia de compor. Ao se dizer "envolvido com o envolvimento" o compositor parece se referir ao que Clifton categoriza de "possessão mútua". Isso fica mais claro ainda quando ele explica que ao ouvir Xenakis ele se torna Xenakis. Aqui há um desdobramento interessante da possessão com a metonimização do compositor: Feldman, também compositor, ao ouvir a música de Xenakis, torna-se Xenakis (tornando-se também sua música). É o "outro de si" que se expressa na escuta (estésis). Mas quanto

de poiésis não haverá nessa escuta, também?

> **Xenakis: […]** Cada vez que eu escrevo uma peça, eu tenho medo de me repetir porque não há utilidade em tentar fazer, digamos, música de Brahms ou, o que é a mesma coisa, compor uma música que você fez no passado. Tem que ser diferente. Mas você sabe que é diferente? É muito difícil trabalhar e fazer algo diferente. Único jeito de escapar disso é simplesmente fazendo as coisas. Continuar tentando, e por que você não deveria continuar tentando? Bom, isso é um problema interior. Bergson diria que é o *elan vital*

2.3.1.2 – Peter Ablinger

Ablinger é um compositor austríaco cujo trabalho transita por diversos ambientes estéticos, desde a música contemporânea até intervenções urbanas musicais e obras conceituais. Tomei conhecimento de seu trabalho por indicação da compositora britânica Joanna Baillie. Esta entrevista, concedida ao compositor Trond Olav Reinholdtsen, foi colhida no site de Ablinger. A versão em português, retirada diretamente do site, não é minha e está sem crédito na fonte.

CONTEXTO: a "tradição clássica".

> **Trond Olav Reinholdtsen:** Qual é a sua trajetória compositiva? Qual é a sua relação com a tradição clássica, ou melhor dito, qual é a relação entre a sua obra e essa tradição?
>
> **Peter Ablinger:** Eu nunca quis que a minha música soasse como música clássica ou avant-garde. A princípio queria ser pintor, depois músico de jazz; e através da arte e do jazz experimentei vi que existe algo como uma nova arte ou uma nova música. Mas foi depois de escutar tocar a Cecil Taylor que descobri que houve alguém chamado Arnold Schönberg... […] A tradição é passado, o meu próprio passado também é parte dela, não é nada de que eu deva ter vergonha, mas também nada do que eu desejo continuar conscientemente. Para ser franco, eu não penso muito sobre a relação da minha obra com a tradição. Eu encontro as minhas fontes de inspiração em outros lugares. Surgem do presente, do meu meio, da vida diária, ou, se eu tivesse que nomear alguma das artes, nomearia as artes visuais mais do que a música.

Curioso depoimento vindo de um compositor austríaco (como Mozart, Strauss, Schönberg e outros "clássicos"). Conhecer Schoenberg, na Áustria, através de Cecil Taylor[152] é um caminho no mínimo inusitado. revela uma distopia em relação à tradição em seu país de origem. O que dizer então das pretensões universalistas dessa tradição, inserida no cânone do estudo acadêmico de composição?

MATERIAL: A expansão do material e a relação com "o novo"

[152] Cecil Taylor (nascido em 1929) é um pianista e poeta norte-americano, considerado um dos precursores do free jazz.

> **TOR -** A expansão do material talvez seja um dos maiores interesses da música avant-garde. Nela existem possibilidades não exploradas. Pensa que isso é um assunto relevante para os compositores de hoje em dia, e para você em particular?
>
> **PA -** Não acredito no novo. Talvez acredite em uma renovação no sentido de um processo permanente, de um equilíbrio. A renovação é necessária para que as coisas permaneçam iguais, para que as coisas continuem. É como ter um bebê: um nascimento é novo porque antes não se tinha produzido, mas o processo é tão antigo como a humanidade e o seu único objetivo é preservar a espécie.[…] Este fato da percepção, como a concepção contínua do nosso próprio mundo, é o que me interessa.

A percepção como concepção contínua do mundo substituiria a ideia normativa de tradição? A renovação "necessária para que as coisas continuem" não seria o justamente o fio condutor de qualquer possível "tradição" no campo da composição?

FORMA: o tempo e a "direção da escuta"

> **TOR -** Vejo que a sua estruturação do macro-tempo (forma) está mais próxima de uma instalação e da arte visual em geral do que das formas tradicionais de desenvolvimento da música. Qual é a sua relação com o tempo na sua obra?
>
> **PA -** As mudanças no tempo têm um papel importante. Há peças nas quais o aspecto atemporal está em primeiro plano e deixa o ouvinte à sua própria sorte, para que encontre alguma pista auditiva através da peça. Mas também há outras peças nas quais o aspecto temporal é mais pronunciado e se dá mais direção à escuta. Muitas peças tentam manter um balanço entre as duas formas de escuta.

O discurso musical teleológico (a forma "desenvolvida" no tempo; o tamanho determinado da peça; a experiência de começo, meio e fim na audição) fornece uma série de justificativas de controle para o compositor, permite que se pretenda *direcionar a escuta* temporal da peça, ao se decidir qual a sucessão dos eventos será vivenciada pelo ouvinte. Numa instalação musical, porém, esse controle se enfraquece e o tempo da experiência depende da relação do ouvinte "deixado à própria sorte" para inventar sua escuta. Se a "possessão mútua" não se realiza ou se desfaz, não preciso esperar que a música acabe para abandoná-la. Mas, será que isso não é o mesmo que acontece quando ouvimos algumas peças que não nos "pegam" embora continuemos sentados, por polidez, até o final do concerto?.

CONTEXTO 1: os limites do mundo

> **TOR -** O que é uma obra de música para você? A música tradicional abstrata é defeituosa?
>
> **PA -** A música do passado não é defeituosa; é o que é, passado. Eu vivo

> agora e necessito uma forma e existência justificada. Isso é quase tudo o que se pode dizer. O resto é cultura. […] somos umas pobres marionetes humanas que não obtemos suficiente tranqüilidade da sabedoria que nos oferece a tradição**. É esta deficiência que força a cada um de nós a criar o mundo inteiro desde o começo**. E essa é a razão pela qual coloco os limites só onde posso inspecionar o contorno do mundo, bem como a minha percepção dele.

"Criar o mundo inteiro desde o começo", e "o resto é cultura" não seriam expressões que se antagonizam? De qualquer forma, os limites sendo colocados onde se pode inspecionar e perceber "o contorno do mundo", nos leva novamente ao loop entre "tradição" e "invenção". Se tiramos a conotação conservadora do primeiro, temos cultura? Se tiramos a conotação progressista do segundo, temos arte? Na prática de compor o antagonismo desses discursos é forçosamente resolvido na prática: cada ato de compor é uma nova opinião.

CONTEXTO 2: criação como metáfora para percepção da realidade

> **TOR -** Por que (e como) você usa a "realidade" como um material na sua obra? A noção do dia a dia é crucial para você?
>
> **PA -** […]A música opera aqui como um observador: a música observa a realidade. E são precisamente os limites desta aproximação os que nos mostram alguns pontos de vista dentro do instrumento de observação. A música, a criação cultural, se transforma em uma metáfora para a percepção. A percepção não pode por nenhum meio fazer justiça do que é percibido. Entretanto, neste fracasso se podem avaliar com maior veracidade os limites da nossa capacidade perceptiva, bem como o processo de construção do mundo perceptivo.

CONTEXTO 3: a supressão das "autoridades intermediárias"

> **TOR -** Talvez não seja uma coincidência que alguém como Cage nunca tenha sido aceito totalmente dentro do cânone da música contemporânea, senão que freqüentemente tenha sido o único ponto de referência musical para artistas plásticos. Como você vê esta relação entre a (sua) música e a arte conceitual?
>
> **PA –** Até certo ponto posso continuar com o que você disse sobre a relação entre o pensamento conceitual e a música. Em geral, as posições da arte atual e da música contemporânea se encontram a quilômetros de distância. [...] Por outro lado, algo profundamente conceitual parece estar inscrito na música desde o começo. Sim, escrever uma partitura que depois é interpretada no cenário por outros é justamente a definição de arte conceitual (Sol LeWitt). [...] A razão pela qual as artes visuais, ou inclusive de maneira mais direta, a realidade, foram (e continuam sendo) as minhas melhores mestras, é devido ao meu desejo de realizar algo que não seja imediatamente "arte", que não possa ser enquadrado facilmente. […] Neste sentido, o simples fato de compor para instrumentos orquestrais é problemático para mim devido a que teria que superar isto em cada peça. Isto tem a ver com o imediatismo, com o chegar ao ouvinte sem uma autoridade intermediária. Cada caso de classificação é precisamente uma autoridade intermediária – inclusive a categoria de "compositor".

O desejo de realizar algo "que não seja imediatamente arte" é talvez o próprio dejeso de criar "outra coisa". Some-se a isso o fato de essa "outra coisa" afetar outras pessoas e pode-se entender como as "autoridades intermediárias" podem ser um entrave e um instrumento de poder. Burlar a categoria "compositor", às vezes, pode ser uma boa maneira de continuar compondo.

SíNTESE DE COMPOR: por em andamento constelações de percepção

> **TOR -** Com freqüência, o processo de escuta em si mesmo parece ser uma problemática na sua obra. Para mim soa como se fosse uma investigação fenomenológica – ou ainda um exercício existencialista. O que significa "a escuta" para você?
>
> **PA -** Em primeiro lugar, a escuta representa qualquer tipo de percepção, as formas pelas quais reagimos ao mundo que temos que criar através da própria percepção. Deste modo, a escuta é o meio para observar a percepção. Os sons não me interessam, não os sons em si. Os sons e o fenômeno auditivo são simples objetos para mim, materiais por meio dos quais posso pôr em andamento certas constelações da percepção.

2.3.1.3 – Alguns Compositores Brasileiros

Trechos de entrevistas com diversos compositores brasileiros (aqui há recortes de Marlos Nobre, Harry Crowl, Eli-Eri Moura e Jorge Antunes), retirados do artigo "O Macrocosmo do Compositor Brasileiro: Da Atuação Profissional às Concepções Estéticas"(*in*: TRAGTEMBERG, 2012 pp. 27 a 61). Os números entre barras oblíquas são referência às páginas no original. Os nomes dos compositores foram grifados por mim, para referência mais rápida e clara. Abaixo a estrutura em tópicos do questionário elaborado pelo autor para um bate-bola com os compositores:

> /41/
>
> Referências, Estilística e Técnica
>
> 1. Influências
> 2. Marcas de estilo
> 3. A estrutura da composição
> 4. Obra:
>   a. Mais arrojada
>   b. Mais complexa
>   c. De mais difícil execução
> 5. Obras mais representativas

6. Gênero de composição predileto

As questões são apresentadas em respostas editadas no artigo original. Seguem-se alguns trechos relevantes para esta pesquisa:

INSPIRAÇÃO: ideias determinantes

/30/

Considerando que o ato de compor é essencial ao músico criador, quis saber em primeiro lugar que tipos de ideias musicais determinam esse ato:

[…]

Eli-Eri Moura […] relata ser alimentado por um fluxo ininterrupto que fornece o germe de todas as suas ideias musicais:

Sinto-me num constante processo de criação. É como se escutasse/criasse música (não sei até que ponto é uma coisa ou outra) o tempo todo - /31/ música que vem do nada, de sensações, de leituras, de escutar outras músicas etc. Ela me vem até mesmo quando estou dormindo, nos sonhos - tenho algumas peças que são resultados de sonhos! Vou anotando e guardando algumas delas, resultando numa espécie de acervo de ideias.

Marlos Nobre […] ressalta um outro elemento de estímulo […] o atendimento a um objetivo:

Grande parte de minhas obras foi escrita sem ter sido encomendada. Mas gostaria de acrescentar que, apesar de não responderem a nenhuma encomenda, mesmo as minhas primeiras obras foram escritas quase sempre tendo como estímulo uma meta, uma necessidade imediata. Por exemplo, o meu opus 1, a primeira obra que guardei no meu catálogo, foi o *Concertino para Piano e Cordas*, que escrevi especialmente para o 1º Concurso Nacional de Composição no Rio "Música e Músicos do Brasil", no qual foi premiado com uma menção honrosa. Mas a ideia musical, esta é sempre conseqüência não de uma encomenda necessariamente, nem de um concurso, mas de uma elaboração contínua mental.

[…]

Desde muito cedo me habituei a me sentar na minha mesa de trabalho, diariamente, das 7 às 12 da manhã, e obrigatoriamente escrever algo. Nem sempre utilizo o material, mas sempre escrevo. Entretanto há realmente fatos externos que me provocaram a criação, como por exemplo a leitura de um artigo sobre a morte de um cacique Yanomami, que me levou a escrever uma peça para coro, tenor e violão. Assim posso dizer que meu processo de composição é um ato contínuo, constante, obsessivo, que me mantém "ligado" no ato criador. Eu improviso muito, também, seja ao piano ou mentalmente, cada vez mais mentalmente. E acumulo um grande baú de ideias e de obras que vão sendo criadas à medida que as coloco na "pauta".

/32/

Harry Crowl explica:

Muitas vezes, a ideia vem de um elemento puramente musical, como um intervalo entre duas notas ou o timbre de um instrumento. Mas com

freqüência, formo pequenos motivos a partir de nomes ou palavras sugeridos por alguma situação específica. Também, imagens da natureza, de obras de arte ou arquitetônicas, ou mesmo imagens literárias ou poéticas me fazem transpor para o universo sonoro relações abstratas de correspondência entre esses objetos e a música.

Jorge Antunes acrescenta: "Quase sempre sou motivado por algum agente, elemento, fato ou fenômeno externo a mim: palavra, frase, título, som, texto, poema, acontecimento social ou político, fato histórico, cores, lugares, paisagens etc"

FORMAÇÃO: criação instantânea e processos elaborado

/35/

[Jorge Antunes]

Costumo dizer que componho em alguns minutos e levo semanas ou meses para escrever a tal composição [...]. A etapa de *criação* tem curta duração. Tudo começa com uma ideia oriunda de um estímulo [...]. Até esse ponto, tudo é muito rápido. Em seguida vêm os processos longos, demorados.

/37/

[Marlos Nobre]

Naturalmente há os processos formais que a tradição nos traz e que de certa maneira nos ajudam a encontrar nossa *forma*. Mas o compositor que segue estritamente uma forma tradicional (e, meu Deus, quantos ainda não o fazem ainda hoje!) não cria uma verdadeira forma, mas uma *fôrma*, um arremedo de *forma* alheio à ideia e à concepção sonora que deveria ser original. Assim eu sempre aconselho meus alunos a que nunca partam de conceitos formais pré-estabelecidos, pois isso resulta sempre em um pastiche, um cacoete acadêmico que somente traz danos irreparáveis a qualquer concepção musical válida.

2.3.2 – ENTREVISTAS REALIZADAS POR MIM NO PROCESSO DE PESQUISA

Essas entrevistas foram realizadas em diversas ocasiões nos últimos dois anos da pesquisa. A escolha dos compositores entrevistados seguiu os critérios de afinidade com o trabalho desses compositores e de uma certa diversidade de contextos. Aqui são apresentados recortes significativos das entrevistas. Segue a lista dos compositores apresentados nesta seção:

1 – DERIVASSONS – Coletivo de compositores mineiros, oriundos da Escola de Música da UFMG, atuantes no cenário da música contemporânea brasileira.
2 – PAULO CHAGAS – Compositor baiano de sólida carreira internacional, atualmente residente na Califórnia, professor na UCR (University of California Riverside).
3 – JOHANNA GASCHLER – Artista visual, designer, cantora e compositora paulista/baiana, residente em Salvador. Parceira em diversas composições de canções comigo.
4 – RAFAEL NASSIF – Compositor e pianista mineiro, formado pela Escola de Música da UFMG, com passagem também pela

EMUS-UFBA. Há alguns anos residindo e trabalhando como compositor na Alemanha.
5 – DANIEL MENDES – Compositor gaúcho, formado pela UFRGS, com mestrado na USP e passagem pela UFBA. Atualmente reside em Porto Alegre.
6 – FREDERIC RZEWSKI – Compositor e pianista americano, atualmente radicado na Bélgica. Nome importante no cenário da música contemporânea experimental. Mais conhecido pela peça "People United Will Never Be Defeated" (variações para piano sobre o tema da canção de protesto chilena "El Pueblo Unido Jamás será vencido")
7 – YUJI TAKAHASHI – Compositor e pianista japonês. Foi aluno de Iannis Xenakis. Suas obras empregam uma grande diversidade de processos e materiais inusitados e "mundanos".
8 – JOANNA BAILLIE – Compositora britânica, atuante no cenário da composição e das artes contemporâneas europeu. Seu trabalho abrange desde a atividade de compositora até a criação de instalações, curadoria de festivais de música, formação de grupos instrumentais entre outras atividades.

Além desses entrevistados, outros ficaram de fora desta edição final por motivos diversos, em geral dificuldades na transcrição e edição das entrevistas gravadas, ou alguma demora no envio das respostas por e-mail. Continuo trabalhando nas edições dessas entrevistas que pretendo inserir numa versão revisada da tese, após a defesa. Cito aqui os compositores entrevistados e excluídos dessa edição, para constar dos registros e como forma de agradecimento à contribuição deles:

Leandro Morais – Compositor baiano formado na EMUS-UFBA e atualmente morando em Brasília. Fez parte da minha turma de composição ingressa em 1999.
Danniel Ferraz e **Paulo Santana** – Compositores baianos, alunos de graduação no curso de composição da EMUS-UFBA.
Felipe Florentino – compositor mineiro, residente em Salvador e aluno de graduação no curso de composição da EMUS-UFBA. Pesquisador orientado pela professora Ciane Fernandes, do PPGAC-UFBA e membro do grupo de improvisação em dança (e música) RADAR 1, do qual também fiz parte.
Nathalie Miebach – Compositora e artista plástica canadense. Seus processos geram outputs variados: uma mesma composição gera partituras (tocada por músicos) e esculturas (a música "materializada").
Cecilia Arditto – compositora argentina radicada na Holanda. Tem diversas obras que utilizam materiais não-sonoros e/ou combinados com som, como luzes, gestos puros, etc. Pesquisa técnicas extendidas em instrumentos tradicionais na sua série de composições "Musica Invisible".
Johannes Kreidler – compositor alemão pesquisador de música

conceitual. Foi no seu site que encontrei o manifesto de Joanna Baillie, transcrito neste capítulo.
Tarek Atoui – compositor e artista sonoro libanês, autor de diversos trabalhos em colaboração com músicos de contextos muito distintos (música árabe tradicional, jazz, noise, etc). Em 2014 terá um trabalho instalado no museu de arte contemporânea do INHOTIM (MG).

Além dos compositores excluídos, na versão revisada incluirei as traduções das entrevistas realizadas em inglês[153], que aqui apresento apenas no original.

A seguir os trechos das entrevistas, precedidos de informações contextuais e sobre o processo e a edição do material.

2.3.2.1 – Derivassons

Entrevista realizada com os membros do grupo, em maio de 2012, em Belo Horizonte. Estavam presentes: Thais Montanari, Nathalia Fragoso, Marcos Sarieddine, Marcos Braccini, Éverton Rodrigues, Renan Fortes e Luís Friche. Entrevista gravada e transcrita (as referências numéricas são os tempos do áudio original). Recortes das respostas com algumas interferências minhas (em negrito, precedidas de um **[P:]).** A edição desta conversa apresentada aqui conta com poucos comentários. Considero, na maioria das vezes, os títulos dados às divisões e as próprias falas dos entrevistados como informações suficientemente claras. Onde julgo necessário, teço alguns comentários pontuais, em geral posteriores às falas recortadas.

A identidade auto-conferida do compositor

> **Éverton [5'14"]:** " O fato de uma pessoa se afirmar ou não compositor é uma questão de identidade, né… e identidade é relativo também: para quais grupos ou para quais pessoas você é ou não compositor e quanto (e o grau)"

Inspiração 1: "darwinismo" das ideias e solução de problemas

> **Éverton [6'12"]:** "Pra mim tem uma questão, que em vários momentos, momentos até aleatórios da vida, surgem ideias, surgem percepções. É como se surgisse um problema na minha cabeça. Então, eu tô assim, num lugar, aí eu vou, percebo alguma coisa, vejo alguma coisa, aí vem um negócio: "puta, vou fazer isso!". E aí rola meio que um darwinismo dessas coisas, né? Alguns morrem, outros sobrevivem, você mata alguns, tal…e aí é como se fosse um problema que eu tenho que resolver assim…e aí cada problema tem suas especificidades"

Inspiração 2 – desfechos durante o processo

[153] Nesta versão apenas as entrevistas com Frederic Rzewski, Yuji Takahashi e Joanna Baillie.

Luís [8'20"] "Mas esse tipo de coisa também não funciona só no começo não…pelo menos comigo isso que o Éverton falou pode ser também eu tô no meio da coisa, tá lá agarrado em alguma coisa aí de repente…cê acha um trem. Só que no meu caso varia muito, assim: depende se eu for começar uma coisa completamente do zero, ou alguém falou: "tal formação…" já pode puxar alguma ideia…às vezes eu pego, começo a tocar, mesmo que seja uma peça pra flauta, pra duas flautas, começo a tocar violão, aí vem alguma ideia…"

Contexto 1 – a informação aleatória mundo e o repertório de formatos

Marcos S [9'17"] "É assim, de certa forma até concordo com isso que Éverton falou de buscar um negócio assim, mas eu acho que cada um já é meio que produto do mundo e do meio. Se ocê tá tirando alguma coisa d'ocê, você tá tirando isso tudo, sempre é uma informação aleatória do mundo em volta de você.[…] mas aí um objetivo tampa a coisa…"

Éverton [9'55"] "Mas eu sinto que tem na minha cabeça uma espécie de…tem um repertório de formatos assim sabe, e…e procedimentos e tal, então é aí que algumas coisas que eu percebo já casam com alguma coisa **[toca o telefone]**

Nas falas acima é clara a configuração do "objetivo" (o excitante do compor, a intencionalidade do compositor) como filtro da "informação aleatória do mundo". O repertório de processos seria uma sedimentação dessas vivências. A experiência adquirida (*Erschlossenheit*) de compor.

Processos 1: a regra da exceção *versus* a tarefa

Nathalia [10'28"] […]"eu perguntei isso [?] inclusive porque eu prestei atenção que geralmente eu não tenho o começo…pra todas assim, sabe? "vamos numa regrinha, sempre começo assim". Às vezes até eu procuro não começar... **[P: "…do mesmo jeito: isso já é uma regra. Você começa tentando não começar do mesmo jeito"]** é, eu fui nessa de não começar e aí eu falei assim: então tá, então vai ser essa regra aí…"

[...]

Taís [11'28"] […] no meu caso, sempre tem uma tarefa […] eu nunca jamais faço uma coisa: "ah eu quero escrever prum fagote…*nó!* piro num fagote" isso jamais! Sempre tem uma tarefinha aí antes.

A regra de não ter um modo sistematizado de iniciar uma composição se converte, paradoxalmente, na regra máxima de compor: fazer sempre diferente. A compositora aplica isso de maneira prática em seus processos, observando a inobservância (sic!) de um procedimento padrão para começar a compor. Por outro lado, há muitos compositores que fazem uso de mecanismos inspiratórios sistemáticos, como a tarefa, o que parece suprimir uma fase "pré-compositiva": entramos direto no processo por meio de uma tarefa.

Feedback – a situação como demanda e a composição como proposta de situação

Taís [11'32"] Tem essa situação e fulano eu sei que pode, que anima tocar…então isso já vira uma coisa"

Éverton [12'00"] "Eu acho que isso tem muito a ver comigo também. O fato de você já imaginar uma situação…**[Taís:** *"acho que tem a ver com a*

gente…"] Na verdade, compor é você potencializar uma situação, né?

[Taís: *"Exatamente!"*] Você criar as condições para que uma situação xis aconteça."

Nathalia [12'15"] "Não, pra mim é totalmente brochante você compor uma coisa que eu sei que não vai ser tocada. Eu nem penso nisso."

Refinamento da identidade do compositor: a prioridade de compor

Taís: "É lógico…claro que eu acho que compor é uma coisa de você ter uma ideia e desenvolver aquilo. Então pronto: qualquer um que faz isso é um compositor. Mas eu acho que a diferença de ser, de você se considerar […] é…assim: eu me considero *primeiramente* compositora, entendeu?, antes de qualquer coisa. Eu toco, eu dou aula, mas eu me considero muito mais compositora do que professora, *muito mais!!* **[P:"Por quê?"]** Porque[…] : primeiro: isso é um envolvimento primeiro pra mim, né?: a coisa que mais me interessa; e segundo isso, que tem a ver com o início da composição: de sempre que eu começo a compor alguma coisa ela é pra isso acontecer. Então por isso eu me considero compositora, porque eu faço isso, eu busco isso, né?…mais do que qualquer coisa.

Inspiração 3 - Forma como motivo e objetivo

Renan [15'45"] "[…] na maioria das vezes, tentando pensar em como que eu componho, 80% das vezes eu penso na forma mesmo, penso nos instrumentos que vão ser e tento pensar uma forma global assim…ou vai ser um negócio que começa com pouco som e vai adensando…uma forma assim…e também começo a pensar alguns motivos pequenos que eu vou explorar dentro da peça e tal, eu consigo fazer alguns esquemas. […] e eu não tive ainda a experiência, como ela falou, de pensar mais na pessoa do que no instrumento. Eu penso assim: vou fazer uma música pra violão **[P: "um violonista tocará isso"]**. É. Eu ainda não tive essa experiência, talvez eu tenha, mas ainda não tive."

Aqui o compositor apresenta uma atitude muito comum, onde há uma ênfase operacional no aspecto da forma. A forma prévia ideal (seja ela um design geral ou fragmentos motívicos) é o "motivo", ou melhor, a motivação do ato de compor, que se direciona também a uma forma final (almejada, hipoteticamente por ser descoberta) que é o objetivo final dos processos.

Inspiração 4 – o estalo e o raciocínio

Marcos B [16'58"] "De onde que você começa?" Eu acho que sempre foi a partir de um estalo. Estalos variados, sobre temas e coisas variadas e não só música. E aos poucos eu acho que começou a acontecer de ser um estalo e um raciocínio. Talvez tenha começado a acontecer cada vez mais juntos isso.[…] Mas durante muito tempo não foi. A coisa do raciocínio e da estrutura e do contexto eu acho que se criou ao longo de muitos anos e não foi fácil. E hoje em dia é que eu consigo ver com um pouco mais clareza as pessoas, os intérpretes ou grupos ou contextos e ainda assim tem alguma coisa que foge a isso também, que ainda quer ter estalo.

O estalo é o insight inicial, o primeiro desfecho da intencionalidade filtrando o mundo. O raciocínio já se configura como uma ação processual, onde o "estalo" se converte em material (ou em matriz de materiais).

Discussão sobre o termo "inspiração"

Apresento abaixo um trecho mais longo da conversa, onde os compositores discutem o termo inspiração e suas implicações conceituais, contextuais e práticas.

[P: "Essa palavra inspiração faz algum sentido na vida de vocês, de compositor?"]

Luís [20'12"] "Na minha, sinceramente, não faz não […] porque […]inspiração é uma coisa tipo uma iluminação…não uma iluminação, mas aquele fluxo de ideias interminável… mas assim: pra mim, pelo menos, compor é necessariamente assim: eu só componho, qualquer coisinha que for, eu só componho quando eu paro e falo: "vou compor alguma coisa". Posso ter ideias assim, que me ajudem em outros momentos, mas não sei…não tenho muito esse sentimento não,"

Taís [21'18"] "Mas [¿]você não sente às vezes que tem momentos que você fala: "Vou compor agora" e […] é muito difícil de compor agora, e tem momentos que você diz: "Vou compor agora" e *tudo* sai…"

Renan [21'53"] "Inspiração que eu tô pensando é no sentido assim, de ser…não é bem uma coisa sobrenatural, mas é assim […] aquela coisa também de às vezes cê começar a seguir um caminho que você não sabe se ocê que chegou naquilo ou se aquilo veio naturalmente, meio do universo assim, acontecendo como conseqüência de várias outras coisas e você acabou não sabendo, não foi bem uma coisa assim totalmente racionalizada"

Marcos B [22'41"] "Eu acho bacana o que o Renan tá falando, que é exatamente assim: o momento que cê distrai e não tá exatamente buscando aquilo, mas a coisa aparece."

Renan [22'47"] "Você não sabe é explicar […] mas isso vem é com o trabalho mesmo, não vem do nada, vem com o trabalho. Isso vai crescendo ali e acaba que vão surgindo algumas coisas"

Nathalia [23'03"] "A inspiração acontece quando você tá focado numa coisa. Você tá compondo uma peça, aí você tá no dia a dia vivendo aquilo ali. […] Aí você vê o ônibus passando aí você diz: "hmmm, eu vou…" Isso pra mim é a inspiração: você tá vivendo aquilo o tempo todo a aí cê consegue associar *tudo* àquilo.

Taís [23'26"] "Ou você às vezes tá lá sentado, insistindo, e aí aparece alguma coisa"

Renan [23' 32"] "Eu acho que a inspiração, na verdade, acaba que é o que você é mesmo, ela é tipo, quase o seu ser."

Éverton [23'44"] "Eu acredito que existe um trabalho que, com certeza, nós fizemos, conscientemente ou inconscientemente, que potencializa

[Taís e/ou Nathalia: *Com certeza! Com certeza!***]** o surgimento da inspiração.

[Taís e/ou Nathalia: é o tempo todo! Isso é o tempo todo…**]**

[P: então inspiração se estuda?]

Nathalia: com certeza

Éverton: existe uma técnica a ser desenvolvida

Nathalia [24'04"] " O que eu falo, isso, de viver, de estar vivendo aquela peça que você tá fazendo é isso: é treinar a estar aberto a todo momento

receber alguma coisa".

Renan: Tudo que você já viu na vida, tudo que você já estudou, que acaba que forma o seu ser, né?

Éverton [24'22"] "Mas aí, […], eu acredito que inspiração é a capacidade de encontrar respostas e percepções pouco comuns, fora da sua percepção cotidiana. E aí é isso: conforme a gente estuda técnica e racionaliza questões, procedimentos, esse tipo de coisa, vai potencializar a gente ter percepções pouco comuns a respeito disso que a gente desenvolve. Então eu acredito que existe a técnica de se ter cada vez mais inspirações a respeito desse tipo de desenvolvimento"

Marcos A [25' 54"] "Eu acho que o que mais inspira cada um mesmo é sua própria personalidade. E eu acho que é por isso que - não sei - eu reconheço o estilo de cada um nas peças. Eu convivo com vocês há algum tempo e eu reconheço muito bem"

Renan [26'18"] Tem uma coisa meio…talvez seja poética demais, viagem demais…que uma vez eu ouvi de um professor, que era na verdade, a inspiração no caso de tocar: eu tava estudando uma peça e aí o professor falou assim: "Ô cara, pra você fazer música cê tem que, na verdade, viver, porque, por exemplo, você vai tocar uma música que fala sobre uma dor de amor. Como que você vai interpretar isso se você nunca sentiu?

A antipatia da inspiração como recepção gratuita

Taís [26'57"] "Eu acho que essa palavra dá um pouco de antipatia assim, vindo de uma pessoa…você ouve isso de uma pessoa que não tá inserida nisso: "Ai, que bonito, é inspiração…" então pronto: deus te deu isso…"

Marcos B: Se a pessoa tiver toda engomada, nos trinques e falar isso.

Taís [27'26"] "Ou um executivo, que tem que bater o cartão e fala "Ai, você é compositora! Nossa, que lindo! Você vive da sua inspiração…" Isso que dá antipatia dessa palavra. Inspiração é o caramba!! Eu tenho que ralar muito…" **[P: *não é uma recepção gratuita…*]** É… Deus não me escolheu, não.

O trecho acima revela uma reivindicação tácita (ou nem tanto) da atividade de compor como um ofício digno de reconhecimento como qualquer outro, mas ainda assim de natureza distinta dos empregos de "bater cartão". A frase: "Deus não me escolheu" guarda um eco oculto – e forço aqui uma interpretação em favor disso – que parece reivindicar a criação para a atitude intencional: "Eu escolho".

2.3.2.2 – PAULO CHAGAS

Entrevista realizada durante o encontro de teoria musical (ETAM) na ECA-USP, em abril de 2013. Trechos apenas das respostas organizadas pelo tópico da pergunta.

MATERIAL

Eu uso material sonoro às vezes e às vezes metáforas. Por exemplo: eu gosto muito de literatura. Uma das coisas que mais me inspira a compor é

literatura. Eu tenho muitas obras que são inspiradas de textos literários como poesias ou contos. Eu tenho por exemplo uma obra que chama migração […] que é uma obra instrumental e que é uma obra baseada num conto do Borges […] *A biblioteca de Babel*. […]

A primeira obra que eu fiz, assim, uma das primeiras obras que eu fiz, chama-se "A Vladimir Maiakóvski", eu peguei um poema do Maiakóvski que era "A Serguei Aseyeni" […] eu fiz duas obras pra flauta e piano onde eu peguei a estrutura do poema. Então por exemplo eu pego assim não apenas o significado das palavras […] mas a estrutura fonética, as rimas e tal. Então isso é uma das grandes fontes de inspiracão particularmente no meu caso […] em geral eu sempre tenho na cabeça algum significado, alguma narrativa […] que eu metaforizo em música.

Às vezes não tem textos literários mas tem outras coisas que me inspiram. por exemplo a luz: eu tenho uma peça que chama Radiância, que é baseada na percepção da luz. Quer dizer, muitas de minhas músicas mesmo são com ideias que vêm de fora da música.

FORMA

Nesses últimos anos eu tenho lido muito esse sociólogo alemão chamado Niklas Luhmann. (Arte como sistema social). Tem um livro de um matemático...[...] Brown, *The Laws of Form*[154]: ele define a forma como o seguinte: "a forma é uma distinção num espaço vazio" […] Aí como é que essa forma evolui? […] não um espaço vazio, na verdade é um espaço não marcado, um espaço que não tem nenhuma referência. […] Aí você cria um espaço marcado. Então a forma tem dois lados: tem um lado que ela cria uma referência, ela cria uma marca, e tem um lado que ela deixa em aberto. Então quando você vai continuar a fazer decisões formais, você vai fazer […] num espaço que tá aberto, e aquele espaço que tá aberto ele vai ficando fechado. É como se fosse um processo fractal recursivo que tem sempre dois lados: tem um lado que tá marcado e tem um lado que não tá marcado.

Então qualquer decisão formal que você toma, se por exemplo você cria um som, esse som já vai ter uma forma e o próximo som ele vai responder a essa forma. A arte tem que criar objetos com formas. Se a arte não tiver forma você não tem como observá-la. É o jogo de formas da arte que você vai observar. É onde ela vai se mostrar, nessa linguagem de Wittgenstein, a forma tem que ter uma lógica e […]ela vai transcender essa lógica, a arte, porque a lógica de uma forma pode ser não ter forma, por exemplo ser uma música, como Satie, que contesta a ideia de forma. Mas é uma forma. A anti-forma é uma forma. [grifo meu]

Então uma coisa mais radical seria o John Cage com aquele 4'33" que não tem nenhum som mas é uma forma. Porque ele tá contestando a forma da música, então ele tá contestando o fato de que a música tem toda aquela estrutura de concerto, então o fato de contestar isso aí é uma forma.

Essa é minha concepção de forma, mas é muito geral. Pra você avançar nessa concepção aí você começa a utilizar sistemas, referências, e tal […] na prática, você como músico tem que utilizar coisas concretas. Essa definição não vai te ajudar a compor nenhuma peça, a não ser que seja uma peça conceitual.

PROCESSOS

[154] G. SPENCER BROWN, *The Laws of Form.* New York, Julian Press, 1972.

Olhe eu gosto sempre de procurar coisas diferentes. Assim, eu vou buscando…por exemplo, tem compositores que tão sempre compondo a mesma música. Um exemplo desse é o Boulez que tá sempre compondo, pra sempre a mesma coisa. E ele vê a obra como processo. Toda sua produção você pode ver como uma só obra, né? Mas eu gosto por exemplo - eu já fiz muitas coisas diferentes - mas eu gosto muito de utilizar de pensar em evoluções, em coisas que vão acontecendo. Eu não gosto de uma música muito estática assim, por exemplo essa música espectral, estática, tal, eu não gosto muito. Eu gosto que a música tenha um motor, tenha um movimento, eu gosto de música mais assim.

Então por exemplo, eu tive nesses últimos tempos aí pesquisando formas cíclicas, usando padrões que vão se repetindo ciclicamente e vão se transformando. Eu fiz algumas peças com isso. […] Essa coisa que tem muito na música do Morton Feldman, né, que é uma coisa muito fácil de você trabalhar assim […] colocar em prática. Eu gosto também dessa ideia de uma evolução, de coisas que vão se transformando, como seria a ideia de variação contínua, do Schoenberg. Eu trabalho muito formalmente, assim, minha música é muito bem organizadinha. Mas às vezes quando eu tô começando a escrever uma música e eu não tenho a menor ideia do que vou fazer e não penso: eu tenho uma forma ABA às vezes, só isso. Eu acho que a forma ela pode ser muito simples também, o ABA ele funciona hoje em dia, depende do que tem ali dentro.

Tem a ideia também muito importante que é a ideia de organicidade, né. No sentido de que o nível macroscópico ele reflete o nível microscópico e vice-versa. Que você vai encontrar os mesmos tipos de materiais em diferentes escalas de tempo. Isso aí toda a tradição da música germânica, por exemplo da música de Beethoven.

2.3.2.3 – Johanna Gaschler

Entrevista realizada durante conversa informal por chat, por isso o tom bastante coloquial da fala. Trechos copiados e colados.

Inspiração 1 – starts e desfechos: “o acúmulo escondido produz faíscas”

johanna:

02:28

uai... inspiração... não tem como explicar de onde vem...vem de repente quando vc pensa que já está oco(a)...

acho que vem do repertorio de coisas que a gente vê/lê/apreceia/observa pela vida...

02:29

uma hora esse acúmulo escondido produz faíscas... e aí fechô

[…]

Inspiração 2 – espontaneidade X trabalho

02:31

eu: você acha que é possível trabalhar a inspiração? estudar inspiração? ou

é um processo 100% espontâneo, não há como inteferir? […]

johanna:

02:33

olha, acho que não se trabalha inspiração... é foda. por exemplo, eu tenho que fazer uma logo e to zero inspiração... mas aí se vc quer criar, vc tem que abrir os olhos pra todas as possibilidades ligadas àquilo...

eu:

02:34

como assim?

legal isso:

johanna: estudar o tema, pesquisar, ler/ver/apreciar/observar… captar referências... e daí de tudo isso uma hora a sua própria idéia surge

se abastecer é sempre a melhor coisa

e fazer brainstormings

02:35

mas com musica meu processo é diferente e meio desregrado... mais abstratão

02:36

mais difícil de definir por etapas... sei lá. uma idéia de melodia pode ser ponto de partida, ou uma frase que vc vai tentar encaixar numa melodia que vc precisa criar pra isso... ou então uma batida que tá na sua cabeça (ideia 11, por ex, sugiu disso)... [155]

mas me sinto sempre pisando em ovos com musica, é algo mais desconhecido e misterioso...

é isso...

02:37

eu: ok

a inspiração tá nesse âmbito do mistério?

02:38

pode estar?

johanna: a inspiração (a hora que a idéia surge) é o desconhecido

eu: ah....

02:39

[155] Ideia 11 é uma peça de vozes gravadas, uma polifonia simples, com ares de canção, mas sem letra. Composta e gravada por Johanna.

johanna: é algo que pousa na sua cabeça e vc não conhecia até então, mas aquilo se apresenta, diz oi. **é um estranho que chega, mas ele é completamente familiar ao mesmo tempo**. [grifo meu]

2.3.2.4 – Rafael Nassif

Entrevista realizada durante o festival de música contemporânea “Eu gostaria de ouvir” em Belo Horizonte, 2012. Gravação transcrita. Recortes das respostas editados num texto corrido.

Inspiração 1 – o brainstorm e o registro das inspirações iniciais

Não cara, pra mim o *brainstorm* é muito importante. Às vezes eu tô andando assim, aí vem a ideia da peça…e é claro que ela é estimulada, por exemplo o cara me pede uma peça: "eu quero que você componha pra trio de clarinetes"… nunca pensei, né? Aí só aquela coisa ativa a mente plástica […] aí, cara, no dia seguinte já vem a ideia da peça. Aí, o que é que eu faço? - já faço a três anos: anoto o texto […] escrevo assim, rapidaço um texto, já penso em título, já penso no espaço, instrumentação, contexto, tudo…e às vezes já eventualmente com rascunhos de partitura, trechinhos…mas geralmente isso vem por último.

Forma e contexto: a música no espaço

Eu penso muito o elemento no espaço. […] Isso, lendo Wittgenstein, me clareou muito, ele fala em alemão: "*Diesen Raum kann ich mir leer denken, nicht aber das Ding ohne den Raum*".[156] Quer dizer, eu não consigo pensar a coisa, não consigo pensar um lá, si bemol, escrevo na partitura. Eu sempre escrevo ele no contexto e aí vem o espaço junto, por isso que eu penso nos músicos não somente no palco **[P: *…espacialização física dos músicos…*]** Isso!

Inspiração e Forma - três níveis de organização: ideia, composição, partitura

Então o *brainstorm* é muito importante**. [P: *é normalmente como você começa a compor…*]** Não. Hoje em dia eu considero assim - o pessoal até acha estranho - mas eu anoto no final da partitura: ideia, composição, partitura… idéia é o brainstorm, eu vejo a obra, vejo uma *gestalt* dela. […] aí depois nas circunstâncias da minha por exemplo: vou ter tempo de compor tal peça, vou estar num lugar que tem silêncio, sei lá, vai ter condições financeiras que vão propiciar eu abdicar de alguns outros trabalhos…aí eu vou e elejo…claro que eu procuro fazer o que eu mais quero fazer, mas forço um pouco a barra por causa do que eu acredito que é mais urgente, mais emergencial. Aí, nas condições eu vou e componho. Aí a composição é um processo muito de mergulho e longo…eu vou aos poucos tateando. Eu vou dormindo e no dia seguinte a mente faz novas conexões e a coisa vai andando. E é um processo no início muito moroso. Eu faço muito rascunho, anoto muita coisa num caderninho e trabalho muito com os músicos, assim, em parceria, experimentando porque eu trabalho muito com questão tímbrica. E é um processo que geralmente dura 3, 4 meses, pra uma peça de dez minutos. E o terceiro processo seria da escrita da partitura. Então depois que eu já tô com tudo pronto eu começo a fazer os

---

[156] Posso pensar nesse espaço vazio, mas não na coisa sem o espaço - Tratado Lógico Filosófico 2.013 (WITTGENSTEIN, 2011, p. 13).

rascunhos, passo ela a limpo. Essa música que eu te mostrei[157], a música tá ali, só que pra mim. Ela é muito mais que rascunho já, mas a partitura pra mim já é outra coisa. A partitura é como eu apresento não como compositor pro analista, mas pro músico interpretar. Aí vem o conhecimento de virada de página, desde coisa tão básica, até você saber colocar o acento numa coisa que vai ter uma visão maior, gráfica, na partitura, que o cara vai interpretar melhor essa partitura.

Interessante observar os estágios formais apresentados pelo compositor. A "ideia" ou a *Gestalt* prevista é um primeiro lampejo do que poderá vir a ser a obra. A "composição" equivaleria ao núcleo do processo de formação, quando o compositor trabalha a maleabilidade dos materiais para que eles se aproximem de uma realização da ideia delineada. O último estágio seria o registro da meta-forma (a partitura) que permitirá a realização de fato da música no mundo. No terceiro capítulo, ao tratar do aspecto da forma, veremos em detalhe etapas de formação análogas a essas propostas por Nassif.

Inspiração sistematizada: catálogo de brainstorms

Então eu vejo esses três processos pra mim, são bem claros. Quando eu comecei a compor não era não, eu improvisava e escrevia. Com o tempo foi ficando cada vez mais clara essa ideia, já tem uns três/quatro anos que eu trabalho assim. Então eu tenho uma listinha de 50 brainstorms, até mais…não vou compor todos…aí eu preciso de tempo pra fazer, né…

[P: então esses brainstorms…]

Feedback da inspiração – desfechos no meio do processo

Eu diria que é inspiração… mas no processo de composição eu também me inspiro, porque eu tô com um problema composicional: como é que eu faço uma transição de um trecho pro outro? como é que eu soluciono tal questão instrumental? Aí com o tempo eu vou juntando elementos e acho que o contato com os elementos é fundamental pro brainstorm, prá gestalt, prá inspiração, por que os elementos são essenciais. Eu tenho que ouvir o instrumento. Eu tenho que estudar o outro cara: como é que esse cara pensou isso trezentos anos atrás? como é que o cara que tá tocando pandeiro ele soluciona isso formalmente? Então eu vou trocando ideias, vou tendo um diálogo e vou me inspirando, até que fecha a *gestalt* daquele problema, até alcançar a solução exata dele.

Mais uma vez o processo de compor é descrito como solução de problemas. O ponto de interesse, aqui, é a assunção de uma inspiração contínua ("vou me inspirando") para chegar num desfecho definitivo, "a solução exata".

Forma e material: os "elementos" transfigurados

Eu já li um pouco de Heidegger, ele fala coisas muito interessantes - eu não sou especialista **[P: *não, nem eu…*]**, mas a coisa de desvelar, de vir à tona, tem muito a ver com inspiração pra mim. Então, o *brainstorm* é o primeiro… é a origem da coisa e a gente se inspira também no processo, as coisas vão se desvelando a partir dos elementos **[P: *…de repente você abre algum canal, pode fechar de novo…*]**… e ele se desvela de forma acessível. Ainda não é **a forma** né? [grifo meu]. A forma é outra coisa

[157] um manuscrito a lápis de uma peça para piano

que eu penso muito quando eu componho também mas… [pausa longa]…eu penso que os elementos são muito importantes. A partir deles o compositor ele transfigura esses elementos através da mente dele…**[P: *o que são os "elementos", você sabe definir pra mim?*]**. O som! Pra mim hoje em dia as artes visuais também são muito fortes. Eu por exemplo não ouço música em casa, é… de gravação, música clássica. Eu ouço música popular. Isso não me influencia em nada no trabalho. Mas o que eu vejo de quadro, do Mondrian…isso me influencia porque […] a partir do que descubro do que eu tô vendo ali, do jeito que ele estrutura, do jeito que ele pensa arte, isso pra mim é um elemento também. Eu compartilho elementos de pensamento, de estética, e isso me motiva como compositor também. Então eu diria que a minha escuta de música popular é muito mais de horas vagas, de relaxamento, de prazer, do que de elementos que mexem comigo como compositor. E tem elementos que eu identifico, tem outros que eu não tomo consciência. O elemento pode ser até um motivo. Pode ser um som, uma sensação, uma imagem visual…até quando você estuda a partitura de outros compositores eu tô tomando elementos pra minha mente, esses elementos modificam…é igual a você aprender uma língua: se você não toma como elemento ouvir o som daquela língua, conversar naquela língua, estudar gramática, a sua mente não se motiva. Então eu vejo muito isso de motivar a mente e cada vez esse processo fica mais claro pra mim. Que é que eu tô precisando agora? Tô precisando ouvir um contrabaixo, ao vivo, tocando *sul ponticello*. Aí eu vou, ouço, isso estimula a minha mente incrivelmente e depois eu solto aquele nó*zinho* que tava preso.

O compositor usa o termo "elementos" de forma muitíssimo a fim com o uso que faço, aqui neste trabalho, do termo "material". Fico tentado a considerá-los sinônimos, embora tenha de respeitar certas nuances de distinção. Há como que uma fusão entre material e inspiração no termo "elementos" como proposto por Nassif. Seriam "elementos inspiratórios"? elementos para compor? No final há uma questão que deixa pistas: "O que é que eu tô precisando agora?". O compositor reconhece necessidades específicas de coleta de "elementos" que estimulem sua mente, uma bela síntese de material e inspiração como motores do processo compositivo.

Contexto – a intenção clara da proposição

Sobre a pergunta da intenção: eu acredito que o compositor tem que ter uma intenção muito clara do que ele tá fazendo. Essa coisa: "ah, não sei pra onde que eu tô indo…" pode ser um processo inicial - talvez no início dos estudos - mas pra mim a intenção é muito clara: pra quem que eu vou compor; qual a situação da sala - eu penso na acústica da sala quando eu vou compor -; que circunstâncias vão propiciar isso acontecer. Então pra mim a ligação dos elementos com o espaço, a circunstância é fundamental.

[P: mas aí você tá falando de uma composição que você já sabe que vai ser executada em tal lugar. E se você não sabe?]

Mas geralmente eu não tenho tempo de compor…eu não consigo…se eu tivesse tempo…tô dizendo assim: quando eu era estudante eu compunha ainda talvez inconsciente da circunstância. Hoje em dia eu não consigo desvencilhar, é uma coisa que parece que me tomou de assalto…mas me faz ser muito exigente das situações. Eu com muito desprazer faço a minha música ser tocada numa sala seca, por exemplo.

A intuição como faculdade mística: "Através de mim música se torna"

> Agora a intuição, eu diria que pra mim é uma ligação muito mais mística da minha visão de mundo que tem a ver com a ideia de que tudo tá interligado. Então eu me vejo, como compositor, como uma parte do todo. Eu não acho, de forma alguma, que a minha música vem da minha mão, que eu escrevo na partitura. **Eu acredito que através de mim música se torna.**[grifo meu] Eu sinto às vezes que eu busco ouvir o que tá acontecendo, sentir essa intuição e deixar… esquecer um pouco os meus preconceitos e aceitar às vezes soluções musicais que eu não aceitaria, peraí, deixar a coisa ficar mais leve, vai por essa direção e… E assim, de um ponto de vista até bem místico às vezes eu sinto que eu não tô compondo sozinho. Eu sinto que eu tô conversando com pessoas assim…"não Rafael, olha aqui isso"… É uma coisa que eu falo com poucas pessoas, mas você sendo íntimo meu eu falo [risos].

O compositor assume um processo de transpessoalidade na relação com a intuição. Algo além do seu self lhe daria auxílio no processo. E no entanto, parece que esse algo além é a própria intuição treinada para promover esses diálogos, está nele, é ele, mas é algo mais. Uma boa dica é o "desvencilhamento do querer", como explicado abaixo.

> **[P: Bergson diz que a intuição é um método, não é uma coisa gratuita, você pode acessar ela]**
>
> E é uma coisa que a gente tem dific[uldade]...a gente não treina, a gente, pelo menos na nossa educação, não tem treinamento de intuição.
>
> **[P: mas é isso que eu ia te perguntar: você treina sua intuição? pra compor…]**
>
> Eu pratico meditação. Isso me ajuda muito. […] Pra mim meditar tem a ver com não pensar: desligar-se e se conectar mesmo com a essência mais pura das coisas. Desvencilhar do pensamento, do querer… e aí, desvencilhando as coisas se tornam mais claras. Eu me desvencilho de nuvens, de entraves e quando eu tô compondo a meditação me ajuda demais. Aí eu procuro ter um ritmo de vida que me permita [P: …*fazer isso*].

Processo orgânico: a gestação da composição

> E aí chega num momento, no final do processo, quando eu tô mergulhado… aí eu entro naquele mundo e aí, socialmente, pra mim é difícil. A composição vira…aí eu tenho que abdicar de compromissos…se eu tô dando aula é péssimo, porque eu tô tão naquele mundo ali de finalizar a obra, tô tão dentro daquela viagem…igual eu tô com aquele bebê nascendo, eu tenho que tomar tanto cuidado pra ninguém encostar na minha barriga e me alimentar da melhor forma possível, ver que horas que vai nascer, prever que horas que o neném vai chegar… dizendo assim de forma prosaica. Mas é um pouco disso…e depois que a coisa termina eu me sinto completamente aliviado, que eu sinto que eu consegui cumprir a missão: eu mergulhei e consegui finalizar aquele processo.

Contexto – as encomendas e o nascimento prematuro

> O nascimento prematuro, isso me causa muito sofrimento [P: *e ninguém sabe disso…só quem tá compondo é que sabe*] Um bom músico, que entende ele saca. Ele saca que veio prematuro…são poucos, mas um ouvinte atento…
>
> Isso eu sinto demais na Europa, cara, essa coisa de encomendas. O

pessoal na Europa acha que carreira de compositor é isso, né, a maioria. […] quatro encomendas por ano, e aí o cara tem os prazos, tem que tirar as partes, e a vida do cara é só isso. O cara só pensa naquilo, nem ouve música antiga, só música contemporânea **[P: *é muito separado do mundo…*].** Muito separado. E eu vejo isso demais. E aí o pessoal não consegue cumprir os prazos também. Aceita os prazos e aí cê vê aquele monte de bebê prematuro. Aquela peça que você sabe: poxa podia ser aquela coisa mas foi cortada...

Um depoimento revelador. Um tal mercado de composição incentivaria justamente um déficit na qualidade temporal dos processos – e das obras, por consequência? Os "bebês prematuros" são resultado de uma demanda quase surreal para quem vive na realidade brasileira, por exemplo. A quem servem essas encomendas? Que tipo de vivencia estética se depreende desse mecanismo? Compor, nesse caso, seria um trabalho como outro qualquer, como o de um confeiteiro ou uma costureira?[158]

2.3.2.5 – Daniel Mendes

Entrevista realizada durante o encontro de teoria musical (ETAM) na ECA-USP, em abril de 2013. Trechos apenas das respostas organizadas pelo tópico da pergunta, com algumas interferências minhas. Num dado momento, a entrevista se inverte um pouco.

[P: pode começar? pode mesmo?]

D: vai ser divertidíssimo

Inspiração e Material – a motivação expressiva e o imaginário musical

Eu tô trabalhando com a ideia de que a composição ela nasce por meio do que a gente chama de motivação expressiva, motivação composicional. Que é uma coisa que vai te dar – que é uma paráfrase do Reynolds por exemplo – uma ideia que não é nem muito vaga mas também nem muito específica do que tu quer propor, ao ouvinte ou tu quer propor com determinada peça e a partir dela criar. Daí a moral da história é que tu vai criar com outro aparato que eu chamo daí "imaginário musical", "imaginário sonoro" que daí é **tudo** na real.

Porque daí tu tem tanto a ideia da paisagem sonora[…] mas mais que isso tem o repertório propriamente musical: como ouvinte, como intérprete, como compositor. E na real o material é tudo isso: não tem como fechar menos, né?

[158] Na defesa da tese o professor Lucas Robatto me colocou um questionamento que me instiga a esclarecer essa comparação: de fato, um confeiteiro ou uma costureira são sim compositores, em todos os aspectos, no que se refere à natureza de suas atividades. Nesse caso, não é tão absurdo que peças de música sejam também encomendadas como bolos ou vestidos de noiva, para ocasiões especiais ou nem tanto...

O imaginário musical, ou sonoro, que é “tudo”, parece ser uma espécie de filtro do mundo, a passagem das coisas de meras entidades perceptíveis a materiais de compor, viabilizada por essa condição que tenho chamado aqui de inspiração.

Forma – a realização da intenção e a transformação permanente

> É difícil fechar [...] É difícil ver de fato um repertório que utilize a sonata como a gente aprende a fazer sonata.
>
> [**P: a forma sonata vai mudando...]**
>
> **D:** Sempre mudou e sempre foi sonata...né? [...] eu acho que também é uma realização da sua intenção.
>
> **[...] [**a entrevista se inverte**]**
>
> **D:** Então a forma é o processo...(?)
>
> [**P: não o processo é o processo. A forma é às vezes o resultado do processo. Tem várias formas dentro do processo. Tipo assim: você tá compondo e surgem formas até que você para, desiste...e aí é a forma final.]**
>
> **D:** tá mas daí então vocês acreditam que a forma não pode ser preestabelecida.
>
> [**P: eu não acredito em nada, na verdade...aí tem um negócio zen por baixo: não existe "não-forma". Tudo vai ter uma forma. Se você fez uma improvisação louca ou gravou isso aqui. Se você ouvir você vai começar a configurar...]**

Aqui corroboro um pouco da opinião expressa por Paulo Chagas, e também das concepções de Bergson, Cage, Earle Brown: a forma é um atributo estésico, é percebida por alguém num contexto. Mas o compositor propõe meios de viabilizar, para outras pessoas, a percepção da forma que ele vislumbra. O sucesso dessa empreitada, porém, é sempre relativo.

Processos e inspiração – os desfechos: inicial e o final

> **D:** De alguma forma, a grande questão é que tem que começar por algum momento **[P: um start!].** Pois é: Seja ele qual for. E a partir daí as coisas vão começar a se relacionar. Alguma coisa é esse start. **[P: e sempre tem!]** Sempre tem. Pode estar há tempos na tua cabeça ou tu pode formular num insight de fato, né. **[P: ou ele pode estar há tempos e explodir uma hora.]** ...e explodir uma hora. Já a finalização,[...] por mais que a gente diga que não existe[...] a gente não[...] algumas pessoas dizem que não tem fim. A gente considera um momento plausível pra o que o Mannis chama de *sonificação*, de fazer a música acontecer. Acho que aí é uma possível conclusão.
>
> [**P: [...]Tem fim. Algumas coisas tem fim. Tem processos muito variáveis. Tem tanta história dos caras que ficam ANOS fazendo uma coisa e fazendo milhares de outras paralelamente. Mas tem anos fazendo uma determinada coisa que vai nascer lááa....ou então o cara morre...Então, nesse sentido tem várias temporalidades,[...] mas é isso mesmo: tem um fim. Nem que seja a morte do compositor.]**

Forma como motivo e objetivo – a concreção da intenção expressiva

> **D:** Mas essencialmente a tua forma como concreção da intenção expressiva não vai ser alterada, propriamente dita. Acho que tem muito mais a ver com o posicionamento do compositor.
>
> [**P: essa questão da forma é muito espinhosa. Às vezes eu penso que cada um de nós tem um sistema perfeito, onde tudo faz sentido…]**
>
> **D:** Sim

Aqui vemos, mais uma vez, a forma como mola mestra do processo compositivo. Suspeito que isso se deveria, em parte, à educação do compositor acadêmico. Como vimos em outras entrevistas e outros depoimentos, há muitas possibilidades de colocar em andamento um processo de compor, mas estabelecer um ideal formal como princípio e segui-lo para realizar a "intenção expressiva" parece ser ainda o procedimento mais comum, ao menos no contexto da "música de concerto".

2.3.2.6 – Frederic Rzewski[159]

Entrevista realizada por troca de e-mails. As datas estão no texto, que começa pela primeira resposta de Rzewski. O texto foi recortado dos emails e colado aqui.

> **interview** 26/01/13 17:13
>
> Pedro Filho
>
> […] It's a pleasure to get in touch with you, Mr Rzewski. […] The questions I'd like to ask you are but a few, and very topic.
>
> Special Questions
>
> [**P: In my opinion, you have a […] skill in writing pieces with a well balanced dosage of indetermination and fixed elements, so as to achieve some goals yet requiring the performer's creativity to act. One good example that comes to my mind are the 13 Studies[160]. You are also a performer used to improvise. Do you think it's useful to identify this "missing link" of composition, instantaneous creation and interpretation? What could be said about the so called "field of choices" in composition?]**
>
> [Rzewski]

[159] Nas páginas seguintes estão as entrevistas com Frederic Rzewski, Yûji Takahashi e Joanna Baillie, como dito, todas no original em inglês e ainda sem tradução para o português. Para a defesa não acredito que isso comprometa a compreensão pelo uso que fazemos do inglês como "língua franca". A versão revisada contará com as traduções.

[160] Série de estudos para instrumental indeterminado, originalmente composta para o Ensemble Intercontemporain (grupo de música contemporânea francês).

Henri Pouseur wrote a very interesting article, "Composer avec des Identités Culturelles", in which he develops this idea at length.

Also, a very nice recent book by Alessandro Baricco: "Hegel e le Mucche di Wisconsin". He says the whole project of "nuova musica" is over, and that the two most important composers of the 20th century were Mahler and Puccini, because their music is cinematic. The expressionist and serial experiments have failed, because they do not reflect cinematically changing reality, based as they are on an older structuralist model of musical form.

Improvisation is the key to further progress in the art of composition. But nobody knows anything about it.

I don't know what you mean by 'the so called "field of choices"', so I couldn't say. But I like to think of crossing the street in busy traffic: If you don't have a plan, you might not get to the other side; on the other hand, you also have to be ready to jump.

Clausewitz talks a lot about this combination of system and spontaneity. The most rigorous exercise of this discipline is first-species counterpoint. Improvising on chord changes is another.

[**P: Many of your pieces employ reading texts as a means of direct expression. In your piece "Bakunin", for instance, the text ends with: "Le temps n'est plus aux idées; il est aux faits et aux actes". Do you considering "acts" and "facts" as materials to make music?]**

I don't follow you here. Bakunin is obviously not talking about music. He simply says that all the theorizing has been done, now is the time to carry it out. Music is merely another way of doing it.

[**P: In this sense, the academic focus on musical ideas could be considered naïve? Or is my question that is naïve?]**

It seems you are answering your own question. Are you a musician? There is certainly nothing wrong with focussing on musical ideas. What's hard is putting them into words, although it certainly can be done. I find it very difficult and time-consuming, which is why I prefer to write music.

[**P: "Les moutons de Panurge"[161] is indicated for "any number of musicians playing melodic instruments + any number of nonmusicians playing anything". Did you make any risk calculation in order to guarantee some kind of balance between "musicians" and "nonmusicians", between the melodic materials and the noise?]**

No. This was 1968. We believed in a kind of universal music growing out of free improvisation, no rules, no calculations. .

[P: A specially noisy and less melodic performance (say, with a proportion of 80% nonmusicians) would still be an authentic representation?]

Possibly, depending on the peformance.

(This piece has been performed hundreds of times, I don't know why. I think the best was the first, in the small hall of the Concerrtgebouw in Amsterdam, 1969. In the big hall: Beethoven. In the interval the two audiences mixed, Dutch bourgeoisie and Amsterdam hippies.)

[161] Cf. partitura da peça na página seguinte

Les Moutons de Panurge

for any number of musicians playing melody instruments
+ any number of nonmusicians playing anything

Begin ca. ♪ = 150, accelerate to ca. ♪ = 300

Frederic Rzewski

Instructions: Read from the left to the right, playing the notes as follows: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, etc. When you have reached note 65, play the whole melody once again and then begin subtracting notes from the beginning: 2-...-65, 3-...-65, 4-...-65, ..., 62-63-64-65, 63-64-65, 64-65, 65. Hold the last note until everybody has reached it, then begin an improvisation; using any instruments.

All in strict unison; octave doubling allowed if at least 2 instruments in each octave

Musicians: always play loud, never stop or falter, stay together as long as you can, but if you get lost, stay lost. Do not try to find your way back into the fold. Continue to follow the rules strictly.

Nonmusicians: are invited to make sound, any sound, preferable very loud, and if possible are provided with percussive or other instruments.

The nonmusicians have a leader, whom they may follow or not, and who begins the music thus:

(♪ = 150) *f* ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ... etc.

As soon as this pulse has been established any variations are possible.
Suggested theme for nonmusicians: "The left hand doesn't know what the right is doing".

For Frans Brüggen
March 1969

imagem 5 - partitura completa de Moutons du Panurge

Generic Questions:

[P: How do you start composing, generally? Is there any specific way? Is there something that you do more often when you are starting to compose?]

I close the door in order not to hear the telephone. (Today I forgot. The phone rang. A female voice: Bonjour, Monsieur! La société "Tono" vous propose...)

[P: What do you understand by the word "inspiration"?]

In Latin, it means simply "blowing into something".

[P:Would you rather use another analog concept instead of this one?]

But it's also Greek: enthousiasm, being possessed by some kind of spirit.

[P:Or there is no such thing at all in composing?]

Certainly. It's about breathing: **being in touch with inner and outer worlds at the same time**, what you can control and what you cannot control. [grifo meu]

[P: What do the following expressions bring to your mind?:

Raw idea]

Raw = uncooked.

[P: Pre-composition]

How to cook it?

[**P: Wittgenstein said: "Die Form ist die Möglichkeit der Struktur"(Form is the possibility of structure). Erik Satie wrote "Trois pièces en forme de poire" (Three Pieces in Form [or Shape] of Pear). Now, I ask you: in which way do you usually think of musical form?]**

As a classically trained musician, I tend to think of musical form primarily as one based on the syllogism, or as a series of variations on an unchanging theme. But I am more interested in open forms.

[**P: Could you freely associate intention and intuition in the act of composing?]**

I guess that is what com-posing is about.

[**P: Do you think your composing activity interferes in the world (broad and/or narrow sense). How is it?]**

I will give you the answer to this question when I have it.

2.3.2.7 – Yûji Takahashi

Entrevista realizada por troca de e-mails. Entrei em contato com Takahashi através de um email que encontrei na sua página da internet. O endereço no entanto não tinha seu nome pessoal, mas o nome do site (sugyu.com). Solicitei o contato do compositor e recebi dele próprio a resposta:

Pedro Filho

Hi,

18 de novembro de 2012 14:50

my name is Pedro Amorim, I am a composer from Brazil. I'd like to make a quick interview (it might be by e-mail) with Mr. Yûji Takahashi for my doctors research in with I explore methods of creating music. [...]

If it could be possible to put me in contact with him I would deeply appreciate. Thanks!

Takahashi Yuji

dear Pedro

i am here write to me

yuji takahashi

Specific questions:

about いろせす (irosesu)[162]:

- What were the first ideas to compose this music? - How much time you spent composing it? (the time just "doing nothing" counts as well) - Is there any ideal performance place/occasion for it in your private thoughts about it?

いろせす[163] There is いろは[164] a poem with all the 47 traditional kanas one and only once, attributed to Kukai 空海 a buddhist esoterist monk (774-835). I made each hiragana graphically extended for voice(s) to interpret the curves freely. Gave it to Tomomi Adachi a voice performer for his group. Don't remember how long i spent composing it. not much, though.

[P: about けろけろ ころろ (kerokero kororo)[165]

- May it be played by a "non-pianist"?

- Could it be arranged for another instrument or group of instruments?]

けろけろころろ[166] Could be tried by non-pianist as well as other instrument(s).

[P: about 耳の帆(mimi no ho)[167]

- **In the performance guidelines you talk about "propriocetion" and "kinesthestic feeling". I remember Earle Brown speaking of the "intentions of the performer" as materials to compose. Could these terms ("propriocetion" and "kinesthestic feeling") be considered "materials" as notes or rhythms?**

- When did the Osip Mandel'shtam's poem appear in the process of composition? It was a starting point? Did you bring/find/recall it in the middle of the process? What is the role of the poem in the "game of forces" of this composition?]

耳の帆[168] Started from the Osip Mandel'shtamm poem. The inner feeling of you body and its movements guides the pattern specially for viola playing not on a scale but keeping the same distances between the finger positions.

---

[162] Peça para voz(es). A partitura combina sílabas japonesas (kanas) com desenhos melódicos a partir do hiragana específico. Há transcrição em alfabeto latino sobre as sílabas. Cf. partitura da peça na página seguinte (sem a bula).

[163] **irosesu**, o nome da peça.

[164] いろは = iroha, nome do poema de Kukai.

[165] Peça para piano escrita em notação gráfica, com poucas indicações verbais. Não há pentagrama ou escrita métrica.

[166] **kerokero kororo**, nome da peça.

[167] Peça para viola, *sho* ("órgão de boca" instrumento tradicional japonês) e narrador falando um poema russo. A representação da peça é formada das partes de cada intérprete que são costuradas por instruções de uma partitura verbal.

[168] **mimi no ho,** nome da peça.

imagem 6 - partitura de irosesu (sem a página da bula)

Generic Questions:[169]

[**P: How do you start composing, generally? Is there any specific way? Is there something that you do more often when you are starting to compose?]**

1. No general method. I write for the specific performer(s) in mind. Beginning from what they would normally do, then go toward what they haven't done and would do for the first time. **From the known to the unknown.**[grifo meu]

[**P: What do you understand by the word "inspiration"? Would you rather use another analog concept instead of this one? Or there is no such thing at all in composing?]**

2. In this way composition is a collaboration. Also considering the date, place and the whole program of the concert, how to arrange the order of the known and unknown (new works) as a pianist. Composing is an activity. Performing is another.

3. Sometimes starting from quoting/parodying and changing partly.

[**P: Wittgenstein said: "Die Form ist die Möglichkeit der Struktur"(Form is the possibility of structure). Erik Satie wrote "Trois pièces en forme de poire" (Three Pieces in Form [or Shape] of Pear). Now, I ask you: in which way do you usually think of musical form?]**

4. Yes, Wittgenstein, Satie, but recently also Clarice Lispector. Unfortunately now I am able to read only in English. Form comes later. **First catching up the already-moving, then shaping fragments** [grifo meu]. somehow in an order. *Renku* or *renga*[170] (following and shifting) and autopoiesis (forming partial cycles).

5.

6.

[P: Do you think your composing activity interferes in the world (broad and/or narrow sense). How is it?]

7. In the 1970s I thought music may interfere politically. But now i think it as rather to reflect and to record. Suggesting the Not-yet in the sense of Ernst Bloch may be possible somehow. But I don't know.

yuji

Pedro Filho

Dear Takahashi-san

Again, thank you very much for your kind answers. I was actually suspicious that いろせす [irosesu] could have something to do with いろは [iroha] …and I found myself thinking on how virtually impossible is to fully understand some things, as for instance, to read Clarice in a language other than portuguese (it's just very tricky in portuguese) or,

[169] As perguntas genéricas são exatamente as mesmas feitas para Rzewski.
[170] Formas de criação poética coletiva da tradição japonesa.

the other way round, to read japanese poetry translated in any other language.

I'd like to ask you just one last question and I promise I'll let you in peace. Could you tell me one or two japanese concepts on creating music that could be considered distinct from western thought and that you consider too important to not mention?

[…]

Thanks a lot, Mr Takahashi. It's been a pleasure to talk to you.

Takahashi Yuji

Dear Pedro Filho

24 de novembro de 2012 00:5

The language is a necessity but a limitation at the same time. To read Wittgenstein in German and even not German of Berlin but of Hapsburg Vienna should be difficult. And to read Clarice in a stranger's Brazilian Portugese equally. But at the same time we are not scholar/researcher/translators. We keep distance from their words and create something else there. It may be the other side of what Benjamin considered the importance of foreign language enriching one's own or his Angel of History who looks backwards toward the accumulating ruins of the past. Or think of Maturana's autopoesis with closed systems and perturbations. Observing and languageing activities.

Not only Clarice but I read some of intriguing Brazilian poesie like Gimarães Rosa, Carlos Drummind de Andrade. And in the 1950s Brazilian composers staying in Japan like Hans-Joachim Koellreuter (I only heard his works never met him), but I talked a few times with Luis Carlos Vinholes[171]. Do you know whether he is still alive?

your unanswered questions:

5) Beyond sounds? it must be silence not in Cageian sense but like Clarice, something between **lines unwritten and not possible to write**.[grifo meu]

6) Music is in the world also from it and open to it without beginning without goal always in the middle and unfinished unachieved, nevertheless ...

and the last question: Nothing is hidden. No secret. There was a tradition of Za that is a artistic community, like tea flower or renga/renku (not individual tanka or haiku but collective making of the chain of poetry) it is a sequential play of words (or flower, landscale, etc.) to accept the preceding with changing the context/meaning opening a different perspective.

yuji

[171] Jamais havia ouvido falar nesse compositor, que descobri ter sido provavelmente um dos primeiros no Brasil a se dedicar ao estudo e composição com processos de indeterminação, tendo passado inclusive pelos Seminários de Música da UFBA, nos anos 50.

2.3.2.8 – Joanna Baillie

Entrevista realizada por troca de e-mails. O texto foi recortado dos emails e colado aqui.

SPECIFIC QUESTIONS

1 – Performance Space #1/Rue Darimon[172]

[**P: Could you make an analogy between your composition processes of "normal" music and the process of creation of this work?]**

In fact many of my "normal" pieces use the same audio freezing patch that the installation uses. However, for the installation I use a cuelist, which is quite elaborate and composed, meaning that when the raw streamed sound goes into it, it is shaped significantly. You might say that the basic temporal form and some aspects of the dynamics are pre-composed, while timbre and pitch are definitely not composed. So I spent a week designing the cuelist and then a few days installing the whole thing. The process is much faster than writing normal music for electronics and ensemble — two weeks compared with three months. I enjoy having to work in situ and reacting to the location of the installation. Sometimes the problems are very practical: how to darken the space, find the best view, place the screens and the mics and the speakers. It's very different from composing and I like the quickness of the process and the variety of problems.

[**P: In the text that you wrote about the work, two things called my attention:**"*The use of live sound and image as materials together with predetermined structures provides the basis for a mediated version of reality that hovers on the border between composition and non-composition*." **and** *"The sonic element in particular teeters on the edge between music and non-music."* **I'd like you to say something (anything you want) about the 'borders' and the 'edges' between music composition and *non-music non-composition*. Also: do you identify any musical quality (quite abstract category, I know…) in the hovering and teetering actions described above?**]

Actually I do think I make the live sound into music by giving it this temporal structure and drawing out 'harmonies'. Of course I truly believe that we can make ordinary street sound into music simply by listening to it with a certain intention. It really helps that kind of concentration if the sound is amplified a bit. It's a question of framing as always, the 4'33" effect, this alchemy of turning the random and accidental into something that seems like it was meant to be. The perceiver has the power to create music from anything if they wish to do it. So it is music. Maybe it's only half 'composition' though. It's a meeting of the temporal structure of the cue list and whatever decides to happen on the street. Many people don't realize the sound is live (this happened in the last manifestation of the work *Rue Royale/Rue Traversière*) because the structure I impose is quite dominant. I find that a bit sad, why would anyone think an artist would want to accompany the live camera obscura visual streaming with an entirely pre-determined sound track? I am more conceptually rigorous than that!

---

[172] Peça/instalação composta por Baillie. Cf. toda documentação nos links: <http://joannabailie.com/files/4313/4867/3524/Photos_and_texts.pdf> <http://joannabailie.com/index.php/i/>

2 – Artificial Environments[173]

[**P: In the text, after you describe AE # 1, you say:** *"Composing music in such an environment, one might think, would be a case of just letting the material go and allowing it to be transformed by nature's chance operations".* **Nevertheless, this first part of the work is very well determined: the pitch intonation (even and specially in the glissandi) and the durations are quite precise. What, then, is behind that "one might think"? Have you, particularly in this process, let the material go and just transcribed it in a detailed fashion? Could tell something about the way you composed this first movement?**]

Well of course I am describing a world where time-axis manipulation occurs randomly and the piece should give the idea that this is what the world sounds like. I can't notate and synch instruments and tape if the whole thing hasn't been fixed in advance, that's clear. It's a strange piece. The original recording came from the sound at night that I heard from my castle window while I was doing a residency in Italy in 2011. I loved the sound so much, in particular the noise of a distant motorway that had was so filtered by landscape that it became just small quiet random pitches. Problem with the recording is that this sound that I love is never really very loud and in the performance you can hear that it is easily covered by the instruments. Then I tried to imagine this world which was subject to playback speed fluctuation and wrote the text. The pattern of the fluctuations that I impose on the recorded material is a response to the text. I worked in audiosculpt using the little time-varying transposition graph that you can manipulate. I processed the material and adjusted the graph and processed again till I was happy with the shape. So I didn't just let the material go at all, I lied. That statement is probably more true of the installation (see above).

imagem 7 - Artificial Environment 3, p.26

[173] 5 peças (editadas numa partitura) para grupo de câmara (cl, perc, vn, va, vc, e fita: todos os instrumentos amplificados). A partitura é precedida por pequenos textos da compositora descrevendo "ambientes artificiais" imaginários que devem ser emulados na execução da música.

[**P: Later, in the text about AE # 3, you describe "a place where time is stopped and started in an aperiodic and therefore unpredictable manner"**]

It's an exciting projection for me. The "frozen sounds" (found also in the performance cited above) are the most interesting imaginary objects in this environment. Specially when you evoke the mutation of ordinary sounds in an "inappropriately sentimental soundtrack" "simply by being taken out of the continuum of everyday life".

[**P: Could we consider this "magical" effect a metaphor for composing in general? What else could you tell me about this?]**

Interesting point for you Pedro: the chapter I am writing at the moment for my thesis is about freezing and slowing down. I think what I'm talking about, the sentimental soundtrack is all about freezing. In my thesis I write a lot about photography and freeze-frames in movies and how by giving split-seconds of time from the real world duration we give them significance and weight. We cannot but help hearing this significance as a kind of nostalgia or even more specifically, what the Japanese call "mono no aware" this sad awareness of the impermanence of stuff. So I don't consider it a metaphor for composition. But perhaps making a field recording and putting it into a concert context, taking it out of the flow of real life, is a sort of framing magic, like 4'33". Is that what you mean?

3 – MANIFESTO [174]

[**P: there's one part of the manifesto that really attracts me: that in which you invite us all to become "free girlfriends". It is clear who is the "dusty old man" whose marriage we should break up (and I totally agree), but could you suggest some "boyfriend" (or even some "dates") for us all to look for?]**

I think we should probably try to be happy spinsters and enjoy being single! Conceptual art seems like a very seductive date, but he'll just go out with you once, sleep with you and then never speak to you again.

[**P: You speak to save "New Music". In a more or less (in)famous text, Schoenberg said "*Art means New Art".* I think I can smell where the old twelve-tone ranger lacks coherence by telling that… but I ask you: what is new, or better, which "new" (and I must say I don't resign from it either) do we fight to save?]**

It's worth remembering that the Manifesto is a reply to Michael Rebhahn's paper "I hereby resign from new music"[175]. I was trying to find an interesting jumping off point for responding to his text, so I decided to make a bold (and humorous statement). Sometimes I think there are types of new instrumental music I'd like to distance myself from. The kind of faintly modernistic orchestra pieces that you get a lot of in my country and certainly anyone writing 12-tone music. I am going to sound very superficial here: have you ever noticed how many composers are nerdy, in a way that contemporary artists or choreographers aren't? I think it signals something. Nerdy can be good sometimes, but the kind of nerdy that is obsessed with being the true heir to classical music, would like to write an opera (in the conventional sense) or set obscure Latin texts. It's not new and it's not worth saving. My tastes are of course very influenced by my interest in conceptual art and video. I like things that are very bold and think outside the usual limits of

[174] Apresentado na íntegra em tradução para o português neste capítulo, p 95.
[175] também recortado e analisado neste capítulo, a partir da p. 96.

contemporary music or just the very strange and beautiful. If I could save one composer it would be Peter Ablinger.

[**P: The last question: number 5 of the Manifesto describes the *modus operandi* that sucks, and it really sucks a lot, even more when people - I mean composers - do not realize it's NOT the only nor the best way of doing things. I ask you for telling us some more about other ways, and also, about bringing closer the other "news" (improvisation, electronic music, sound art…).]**

I run a new music ensemble (Plus Minus) and I am embarrassed to say that we work in this usual crap way because we don't have enough money to pay our players to have lots of interim sessions with the composers who write pieces for us. I am happy to say that I am starting to hear about new schemes coming up where the composer gets sessions with the musicians during the creative process. Very many years ago when I was in my mid-twenties I has an opportunity like this in Holland with the Nieuw Ensemble and it was very helpful in terms of helping to refine the piece. I'm not sure what I have to say about this, I'm a bit bored (don't tell anyone) of writing instrumental works. As I said above, making my installation four times in four different places was a far more satisfying working experience. But perhaps that's just about me at the moment.

The second point is all about curation. I can't believe how separate all these things are. Sometimes I think that the sound art people believe they are too cool for the composition scene. They are, but maybe they could learn something too, different ideas about how time passes in work. Composers could learn to expand their horizons by listening to sound art and improv. We just need less 'separatist' curation, more curators who are willing and able to see across the field of 'news' and put things together from what seem to be different fields, in a coherent way. I believe (but perhaps I am being arrogant) that I managed to do this once at SPOR festival in 2010 (SPOR in general is pretty good at this). I wish someone would give me another job like that!

GENERIC QUESTIONS

[**P: Do you consider yourself a composer?(this is for doubtful cases, not yours, I suppose) or, else, what do you consider a composer? or, yet another way, under which circumstances may a person be considered a composer?]**

I suppose so, **inasmuch as composing is a process of putting things together. Seen in this way a lot of artists are composers** [grifo meu]. When you splice things together into a film design a building or string together chorographic elements in a dance piece — all of those are sorts of composing. Maybe we need to separate what the verb actually means (arranging stuff together) from its cultural associations which I find a little problematic. Composing, like contemporary art music in general has a dusty image, that many of us involved in contemporary music have been responsible for maintaining. I don't hear stuff in my head and write it down like Mozart does in *Amadeus*. Non-composers are often shocked when I tell them that I play around with models on the computer in order to make my works (even the instrumental ones), they like the idea of Mozart in *Amadeus*, or some other more romantic figure (Mahler?) waiting to be inspired while sitting at the piano and then furiously writing it all down. So, from here on:

[**P: 1 - How do you start composing, generally? Is there this "generally" at all for you?]**

Much of my work starts with a recording, with sound material that already

exists. It is most often a field recording (that I have made) in which case I spend a lot of time choosing interesting parts of that recording to use. The recording itself often suggests a way of proceeding after that — what might be done with it, how it could be processed.

[**P: 2 - Would you say that there is something like "inspiration"? What does this word bring to your mind?]**

Inspiration is an ugly word, I don't like the romantic connotations. I think when you are writing music (and your thesis!) there are always problems to be solved, dead ends to be got out of. I often end up sleeping on it, going half to sleep or waiting for a solution just to pop up. I think I wait for my neural pathways to connect in a different way, to reconfigure themselves. Is that inspiration?

[**P: 3 - Comment the following expressions:**

a) composing in **b) composing out]**

Do you mean going from big to small or going from small to big (in terms of material or form)[176]? I work both ways. An interesting anecdote related to gender and composing and sexism!: when I lived in Amsterdam in the late 90s I used to hang out a lot with Louis Andreissen's students, many of whom were women. Once during a discussion with some of these women, one of them told me that Louis had said that women compose from small-scale/details outwards while men think from the big picture inwards. She thought it was very true and that Louis was perceptive. Sounded like sexist crap to me. It's funny how many women there are studying composition at post-grad level and how few of them become professional in the end. I would speculate that sometimes this is because their sexist male teachers gently coax them into a boring aesthetic corner!

[**P: 4 - Could you say something about the relation between intuition and intention in your composing processes?]**

Yes, they certainly both pop up. I often start processing material using some kind of formalist approach, generating a form or an adaptation. Then I'll listen to it and try to see if the approach has worked. If it's rubbish then I abandon it and try something else. Sometimes I need to tweak the approach to produce something I like, that I find interesting, or I might change the result just slightly (altering durations, creating phrasing) to make it more pleasing. I would say that in this case I work a bit intuitively.

[**P: 7 - What do you use as material to compose? Anything beyond sounds?]**

As you know I am getting more interested in works beyond the purely audio. Artificial environments Nos1-5 have texts. I'm interested in the visual things and making strange comparisons between audio and image. So the answer is yes and probably more and more.

[**P: 9 - Do you think that the act of composing interferes in the World? Which way?]**

I hope so! Making things that will change the way a person perceives the world, just for a minute of two. Doing something that is not about making money or exploiting people. **Making experiences that do not conform to ideas of what music is, proposing something as an alternative to commercial culture.**

[176] top-down e bottom-up (Reynolds) em outras palavras?

CONCLUSÃO PARCIAL: ENTREVISTA COMIGO MESMO

Nos anexos, ao final da tese, incluo uma entrevista feita comigo – desta vez, eu sendo o entrevistado – por Paulo Santana, para sua contribuição na pesquisa de iniciação científica sobre Modos de Compor, do Grupo Composição e Cultura EMUS-UFBA, coordenado por Paulo Lima. Na entrevista falo sobre o processo de algumas composições minhas, explicando detalhes que eu mesmo, depois de alguns anos, já não lembrava mais.

Seguimos agora, no capítulo seguinte, para a demonstração detalhada do modelo de compor no mundo e de seus termos básicos: materiais, processos, forma, contexto e inspiração.

CAPÍTULO 3 – FANTASIA

Esse capítulo apresenta a estrutura do modelo conceitual como uma *fantasia* tanto no sentido de forma musical quanto no sentido de devaneio sobre uma realidade. O segundo sentido se justifica pelo fato que me parece fantasioso querer propor um modelo de como se compõe, e é por isso mesmo que proponho. Sinto necessidade de esclarecer esse ponto inclusive para enfatizar a simetria entre escrever e compor: pretendo apresentar um modelo de como componho música, propondo a fantasia de que outros compositores se utilizam – ou podem se utilizar – dos mesmos expedientes. Esse modelo se expressa também na maneira como *componho* a tese de acordo com os próprios termos do modelo.

O modelo é uma *fórmula* (uma forma sintética) de "criação de mundos", e como tal, só pode funcionar se for entendido como uma *fantasia,* agora no sentido musical do termo: uma forma livre que não corresponde a um formato exemplar (fuga, sonata, sinfonia) embora possa fazer uso de elementos formais canônicos – as normas de formatação acadêmica, no caso da tese. A descrição detalhada de cada um dos termos do modelo, assim como das articulações entre eles, será apresentada num texto um pouco mais corrido e livre, com menos referências e notas de rodapé do que nos capítulos anteriores. Algumas vezes farei referências cruzadas a outros capítulos da tese, onde as passagens ambíguas possam ser esclarecidas.

3.1 - MODELO CONCEITUAL DE COMPOR

De maneira geral, um *modelo* é tudo aquilo que se emprega para *representar* alguma coisa. Há vários tipos possíveis de modelo, de acordo com sua aplicação e operacionalidade. O que propomos neste trabalho é um *modelo conceitual*. O termo *modelo conceitual* (de uso corrente em campos como os da informática e da logística) pode ser usado em referência a modelos que são representados por conceitos. Modelos conceituais representam intenções humanas ou esquemas semântico-cognitivos. Um modelo conceitual ajuda a conhecer ou compreender um determinado objeto ou assunto.

O presente *modelo conceitual* (modelo de compor) representa um esquema de pensamento *poético* sobre o fenômeno complexo que chamamos *compor música*.

Este modelo pode servir tanto de exemplo para elaboração de composições futuras como de método de análise de composições em processo e/ou atualizadas (finalizadas e apresentadas).

Chamo o capítulo de *Fantasia* também pela intimidade entre esse termo e a *representação* proposta pelo modelo. Para reverberar os helenismos em que venho me espojando desde a "Pequena História da Música Mundana" (Cap. 1), vale a pena observar que "representação" é justamente uma das traduções mais usadas da palavra grega *φαντασία* (fantasia). Entendo que a representação de uma atividade como compor consiste, antes de tudo, num *devaneio estruturado*[177] sobre essa realidade. Essa afirmação responde justamente a um dos objetivos desta tese: elaborar um discurso teórico *artístico*, que não necessariamente corresponda às necessidades de precisão das ciências "duras". Por isso uso como principal referência teórica o campo da fenomenologia, que propicia a abertura necessária para estruturar um devaneio desse tipo. O modelo que proponho aqui é, portanto, um espelho representativo dessa realidade virtualmente inapreensível que é compor música.

3.1.1 – ASPECTOS INTERNOS DE COMPOR

Procurei reduzir a ação de compor a três aspectos que considero essenciais, ou seja: aspectos sem os quais seria impossível falar em *compor*. Esses aspectos são baseados na relação entre o ato de compor e as coisas do Mundo, que são objetivadas pelo compositor durante esse ato.

O primeiro aspecto é o dos **materiais** de compor, "com o quê se compõe?". Os materiais são as próprias "coisas do mundo" – incluindo ideias, imagens, sons... – que o compositor escolhe para processar e trans-*formar* no ato de compor. O segundo aspecto é o dos **processos**, "como se compõe?". De que procedimentos, métodos e técnicas os compositores se utilizam para interferir na natureza ou na configuração dos materiais. Que tipo de interferência o compositor realiza nos materiais (e no Mundo, em última instância) para *trans*formá-los ou deslocá-los de contexto. O terceiro aspecto é o da **forma,** "o quê se compõe?". Qual o resultado perceptível do processamento de materiais. O que é a composição como um todo e o que são suas partes; como ela se mostra; o que a define e a determina.

[177] Não caberia aqui uma digressão sobre o devaneio, ou a *rêverie* (o sonho acordado, feminino...) como define Bachelard, por ser um conceito muito largo e não tão fundamental para este trabalho. Para um aprofundamento, se desejado, *cf. Poética do Devaneio* (BACHELARD, 2006)

Esses termos são bastante amplos, mas se os encararmos como princípios fundamentais, ou, como já disse *aspectos mínimos* (o mínimo necessário para que uma atividade seja entendida como “compor”) não nos perderemos em possibilidades interpretativas derivantes. A escolha dos termos **materiais**, **processos** e **forma** se deu por causa de seu uso corrente na literatura sobre composição musical.

3.1.2 – Condições De Compor

Além dos aspectos “internos” da ação de compor, proponho também duas *condições* externas, dois fatores que viabilizam o ato de compor. A primeira dessas condições é das circunstâncias e das situações onde se dão a atividade de compor. A essa condição chamaremos **contexto**.

O contexto pode ser entendido como uma camada do Mundo, ou mesmo um mundo particular dentro do Mundo. É o contexto que determina o valor ou os juízos de valor atribuídos a atos de compor específicos, assim como determina também os valores dos materiais, dos processos e das formas em determinadas situações. Ao falar de contexto, embora essa palavra seja polissêmica suficiente para significar quase qualquer coisa, quero chamar atenção principalmente às determinações culturais e epistêmicas dos diferentes atos de compor, para evitar a ingenuidade de atribuir valores a priori a certos processos, materiais ou formas, em detrimento de outros.

A outra condição de compor que proponho é a **inspiração**, que nesse caso significa a relação do compositor com seus contextos específicos e com o Mundo, no processo de compor. A **inspiração** tem uma ligação íntima e óbvia com a intuição, mas é também racional e intencional. Inspirar-se é trabalhar na coleta e na invenção de materiais, no aprendizado e na experimentação de processos, no refinamento da percepção e na proposição de formas. A inspiração, condição diretamente relacionada ao aparato sensorial e intelectual do compositor, é decorrente da abertura (no sentido fenomenológico) do compositor para o mundo-da-vida, uma mediação necessária entre o Mundo e o ato de compor.

3.2 – ALGUMAS MANEIRAS DE LER A ESTRUTURA DO MODELO

Para chegarmos à representação do *fenômeno* compor música, antes creio ser necessário proceder a uma aproximação gradual, partindo de uma concepção

mais simples e esquemática para uma mais aberta e variável, que possa abarcar a teia de subjetividades envolvidas. Os termos do modelo podem se prestar a leituras diversas que servirão de referência mais ou menos adaptada a diferentes processos de compor. O quadro abaixo mostra uma comparação entre os termos do modelo **compor no mundo** e as possíveis leituras em diferentes paradigmas interpretativos. Essas leituras são explicadas em detalhe logo a seguir:

COMPOR NO MUNDO	SISTEMA ABERTO	COMUNICAÇÃO	VIRTUAL/ / / ATUAL	FENOMENOLOGIA	MÃO-NA-MASSA
Contexto	Environment	Código	campo total das circunstâncias/ situações específicas	Mundo-da-vida	"para quê compor?"
Materiais	Input	Signos	Todas as coisas / coisas escolhidas	Objetos da consciência	"com o quê compor?"
Processos	Throughput	Sintaxes	Intenções / /Ações	Atos intencionais	"como compor?"
Forma	Output	Mensagem	Formação/ Performance	Campos perceptivos	"o quê compor"
Inspiração	Feedback	estésis/poiésis	Intuição / Intenção	Abertura para o mundo	"por quê compor?"

gráfico 7 - formas de leitura do modelo

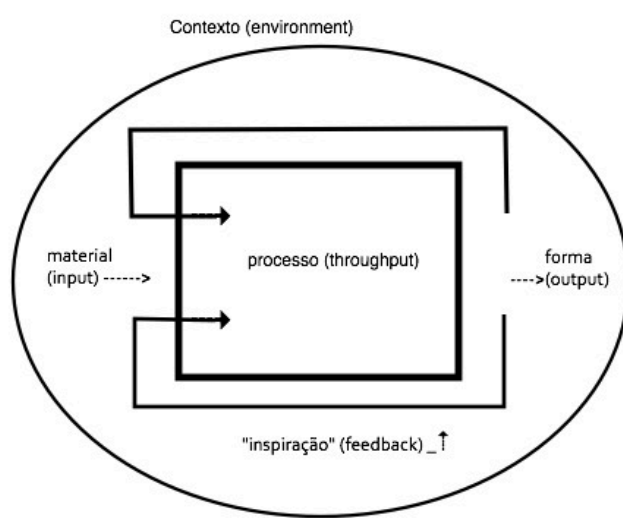
Os termos do modelo pretendem englobar essas e outras possibilidades de leitura. A leitura na qual nos concentramos com maior intensidade neste trabalho é a da atividade de compor como *fenômeno*. Considero as demais leituras acima igualmente importantes para a compreensão do fenômeno compor, por isso faço uma descrição sumária do meu entendimento do fenômeno como sistema aberto, comunicação, virtual/atual e como ação prática, o paradigma "mão-na-massa" proposto por Lindembergue Cardoso.

3.2.1 – Compor como sistema aberto

Podemos dizer que o modelo consiste, de maneira bastante genérica, num sistema aberto[178] que articula os *aspectos* (*materiais, processos* e *formas*) e as *condições* (*contexto* e *inspiração*) de compor. Na analogia do sistema aberto, os aspectos essenciais seriam equivalentes aos elementos *input* (material), *throughput* (processos) e *output* (forma). Em relação às condições de compor, o contexto seria

[178] Sistema aberto: sistema que interage continuamente com o ambiente externo (*environment*, ou, no nosso caso aqui, o contexto). A interação pode tomar a forma de transferências de energia, informação ou matéria, a depender da disciplina que defina o conceito. O conceito aqui é usado meramente como analogia para se referir ao caráter permeável do modelo, esta pesquisa não pretende se aprofundar em estudos do campo da Teoria dos Sistemas.

o *environment* onde se dá a atividade de compor e a inspiração seria o *feedback,* a realimentação do compor no contexto, continuamente apreendendo formas e materializando-as para reprocessá-las.

imagem 8 - sistema aberto

Embora a analogia do sistema aberto seja útil como ilustração do funcionamento do modelo, ela é insuficiente para as intenções deste trabalho, por ser excessivamente simplista. Compor, como veremos, é entendido aqui como um *fenômeno* que se dá a partir da percepção e da intencionalidade de um ser humano (o compositor) num contexto. Após entendermos o modelo como um sistema aberto, o passo adiante seria concebê-lo como processo comunicativo, que envolve um grau um pouco maior de implicação subjetiva.

3.2.2 – Compor como comunicação

Compor é, em alguma medida, um processo de semiose. Nesse caso, podemos associar o modelo aqui proposto com o esquema semiológico proposto na teoria tripartite de Nattiez e Molino[179]. Compor seria um ato *poiético*. Os **materiais**

[179] A teoria tripartite estabelece a existência da obra musical em três níveis semiológicos: a *poiésis*, ou criação, seria a emissão da mensagem musical, de responsabilidade do compositor; a *estésis*, ou recepção, seria a interpretação dessa mensagem pelos intérpretes ou ouvintes. Entre esses dois níveis Nattiez concebe um nível neutro, representado pelo que ele chama de "modo físico de existência da obra musical": para ele a partitura. (Cf. NATTIEZ, 1987, p. 32 e seguintes)

seriam *signos* e os **processos** seriam as *sintaxes* poéticas que organizariam esse signos em *mensagens* estéticas (**formas**). O **contexto** determinaria inflexões nos códigos a serem usados. A **inspiração** seria o ponto de encontro entre a estésis e a poiésis do compositor, a realimentação *poiética* a partir de suas recepções *estésicas*.

O modelo comunicativo, embora prático, também não supre as necessidades de descrição do *fenômeno*. Tratar a composição como mensagem envolve um estudo da música como código ou linguagem que traz uma aura excessivamente determinista para um fenômeno de invenção como compor. É evidente que essa visão resumida que apresentamos da semiologia não faz jus ao real alcance da matéria, deixando de fora incursões mais aprofundadas que nos tocam diretamente como a semiologia dos afetos de Zylberberg ou a ideoscopia de Peirce, por exemplo. Não obstante, embora a concepção semiológica (ou semiótica) seja imprescindível em certos casos para auxiliar na compreensão do fenômeno, podemos por ora abrir mão de um aprofundamento nesse campo em favor de uma descrição mais clara em termos propriamente fenomenológicos.

Além disso, no caso específico da obra de Nattiez, a teoria tripartite contém um elemento demasiadamente idealista para ser levado em consideração num estudo fenomenológico: o “nível neutro” da mensagem[180]. Não podemos conceber algo como uma mensagem musical *em si*, ou, como quer Nattiez, um *modo físico de existência* da obra musical – pior ainda se o colocamos na partitura, nem sequer conferindo status essencial ao fenômeno sonoro ou à performance, como seria mais plausível. Esse aspecto da composição será abordado ao falarmos de forma, visto que a notação envolve visualizações e enunciados virtuais que engendram performances e sonificações. Conceber a notação como o “ser” da música é um abuso etnocêntrico que soa temerário para nossa concepção de música mundana.

3.2.3 – A VIRTUALIDADE/ATUALIDADE NO ATO DE COMPOR

Ao falar da forma musical como um esquema de visualizações e enunciados virtuais, chegamos num campo que nos será muito útil para representação do fenômeno. Compor envolve, de fato e intensamente, uma relação entre virtualidade e atualidade que praticamente definem a atividade em si. Há no ato de compor uma constância de virtualidade que não pode ser minimizada por concepções que

[180] cf. nota anterior

coloquem o sentido ou a essência de compor no resultado final: seja a obra, a partitura ou a performance.

A obra, ou no nosso caso, as *formas resultantes* do ato de compor, apresentam um nível relativo de atualidade em relação ao processo em si, mas não se pode determinar *a priori* o ponto de mutação em que um processo deixa de ser *compor* para se tornar a *composição* pronta, quando ele se converte de *compondo* em *composto*. O que determina esse ponto é simplesmente a interrupção dos processos e a formalização da composição, decididos única e exclusivamente por um ato intencional do compositor. A relação entre virtualidade e atualidade no ato de compor clareia as ligações e transições entre as condições (contexto e inspiração) e os aspectos internos de compor.

A primeira ligação se daria entre o **contexto** e os **materiais**. O contexto *virtual* do ato de compor seria todo o campo das circunstâncias que envolvem esse ato. A intencionalidade do compositor, porém, opera dentro de algumas situações nesse campo vasto de circunstâncias, sendo esse o aspecto *atual* do contexto. Posso compor com todos os sons que ouço, mas minha escuta[181] seleciona um conjunto desses sons para que eu use como material da minha composição. Ou, no esquema:

CONTEXTO VIRTUAL	CONTEXTO ATUAL
todo o campo das circunstâncias que envolvem o ato de compor	situações específicas às que o compositor direciona sua intencionalidade

Da atualização do contexto emerge o campo *virtual* dos **materiais**: nas situações em que o compositor se coloca para compor, há um campo de coisas que ele pode escolher (material virtual) e um conjunto limitado de coisas que ele de fato seleciona para processar (material atual). É difícil conceber que o compositor possa processar materiais virtuais, pois a partir do momento que ele processa algo, esse algo passa a ser atual. Um exemplo: suponha-se que há um pássaro cantando na janela enquanto o compositor compõe. O canto do pássaro é um material virtual, até o momento que o compositor resolve processá-lo (gravar, transcrever, etc) e usar como material atual. Em resumo:

[181] a diferença entre ouvir e escutar se baseia nas proposições de Pierre Schaeffer (Cf. MELO, 2007, p. 52). *Ouvir* seria a simples aptidão fisiológica do sentido da audição, enquanto *escutar* seria uma ação mais intencionalmente dirigida.

MATERIAIS VIRTUAIS	MATERIAIS ATUAIS
todas as coisas do mundo ao redor do compositor	as coisas que o compositor seleciona

No caso dos **processos**, é a diferença entre intenções e ações que marca a transição do virtual para o atual. Se o compositor ouve o canto do pássaro e tem a intenção de fazer algo com ele (processo em estado latente, portanto virtual) mas de fato não faz nada, o processo não se atualizou e o material, consequentemente, também não. Mas, a partir do momento em que o compositor grava ou transcreve ou abstrai o canto do pássaro em alguma forma utilizável, o processo é atualizado.

PROCESSOS VIRTUAIS	PROCESSOS ATUAIS
intenções	ações

Essa distinção entre os processos virtuais e atuais é fundamental para entender essa leitura do modelo. O que de fato fazemos quando compomos é o que é realizado em *ato,* ou seja: *atual.* As intenções que surgem no âmbito da inspiração mas não se tornam ato, apenas existindo como devaneio ou ideia na mente do compositor, por mais estruturadas que sejam, são virtuais do ponto de vista da ação. Se penso que o canto do pássaro *poderia ser transcrito* em melodias para piano, esse processo é virtual até o momento em que eu realizá-lo. Olivier Messiaen transcreveu muitos cantos de pássaros em melodias para piano. Ele atualizou esse processo imaginário. Uma outra forma, bem distinta, de atualizar esse mesmo processo seria escrever uma partitura conceitual, como a seguinte:

> Transcreva os cantos dos pássaros que ouvir na sua janela em melodias para piano.

A dialética virtual/atual é definidora mesmo do aspecto da **forma**. A forma se apresenta constantemente de maneira virtual durante o processo de compor: cada ação sobre o material vai redefinindo sua forma e suas relações dentro do contexto. Chamo esse processo virtual contínuo de *formação.* Quando há uma interrupção definitiva ou parcial no processo de formação, podemos dizer que a composição tem uma forma atualizada. Em geral, quando o compositor decide que sua composição está “pronta” ele apresenta seu registro em algum suporte (partitura, gravação, etc). E no entanto, a forma “final” de uma composição contém ainda níveis distintos de

virtualidade. É apenas quando a forma da composição se apresenta ao Mundo – ou seja, a outros sujeitos que não o compositor – que se dá um ponto extremo de atualização: a *performance*. A performance, nesse sentido, seria o ápice da atualização de uma forma, incluídos os desvios em relação às prescrições desejadas e propostas pelo compositor. No caso do concerto, por exemplo, que se ouve (e vê) de fato – mesmo os "erros" – é uma atualização possível das prescrições formais na partitura. Para quem vê/ouve essa música apenas uma vez, aquela atualização **é** a música, e não há nada que o compositor possa fazer a esse respeito.

FORMA VIRTUAL	FORMA ATUAL
Formação: formas transitórias, sendo processadas e transformadas	Registro (partitura, gravação) e performance

Os conceitos de *virtual* e *atual* serão tratados em detalhe ao falarmos especificamente do aspecto da **forma**. Eles são um estágio necessário para entendermos compor como um fenômeno dinâmico, cuja apreensão em fases estanques não pode ser definida senão esquematicamente, a título de simplificação. O que abordaremos a partir de então é como os atos intencionais do compositor geram essa série de eventos que se atualizam gerando "círculos renovados de virtualidade" (ALLIEZ, 1996; p. 49) característicos do processo de compor.

3.2.4 – COMPOR COMO FENÔMENO

O foco final das esquematizações é chegar numa abordagem de compor como fenômeno. Para caracterizar esse fenômeno, primeiro temos de reconhecer que ele opera no campo da *intencionalidade*. O compositor, a pessoa que entra no processo de compor, o faz de maneira intencional e consciente. A ideia fenomenológica de intencionalidade se funda na premissa de que "toda consciência é consciência de algo". Mas devemos ter em mente que a *consciência* não é uma *representação* desse algo (o objeto), e sim um movimento direto, sem interposição, entre a mente e o objeto. Em toda experiência consciente há um objeto que se apresenta para um sujeito, mas não há nada que *objetifique* o objeto, além dele mesmo:

> Isso quer dizer que todo pensar (imaginar, perceber, lembrar, etc.) é sempre pensar sobre algo. O mesmo é verdade para ações: agarrar é agarrar algo,

ouvir é ouvir algo, apontar é apontar para algo. Toda atividade humana é sempre atividade orientada, dirigida àquilo que a orienta.[182]

Veremos que cada um dos termos do modelo, tanto as condições quanto os aspectos de compor, correspondem a uma categoria que ajuda a descrever o fenômeno como um todo. Os **materiais** são os objetos que orientam a consciência para o ato intencional de compor. A **forma** é um recorte na percepção das coisas do mundo e também o resultado perceptível dos processos. Os **processos** são a parte ativa do ato de compor, são a ação mesma de manipular os materiais para gerar as formas. Por isso os processos serão sempre referidos por verbos de ação, ao passo que os materiais e as formas se denominam por substantivos.

3.2.5 – COMPOR COMO "MÃO-NA-MASSA"

Lindembergue Cardoso, compositor e professor da Escola de Música da UFBA, colocava as seguintes questões para seus alunos[183]: "Compor o quê? com o quê? por quê? pra quê?"

Às quais eu acrescentaria: como? As respostas mais genéricas que tenho para essas perguntas são os termos de compor no mundo:

- Compor o quê? – Formas perceptíveis
- Com o quê? – Materiais, coisas do mundo, ideias
- Por quê? – por causa de inspirações
- Para quê? – para responder a demandas de algum contexto
- Como? – com processos variados

O "por quê" e o "para quê" de compor, sua origem e seu fim, são o que chamo de *condições*. São esses termos – contexto e inspiração – que determinam a mundanidade do ato de compor e é por isso que me dedico a sua identificação e implicação (no caso do contexto) e à investigação prática e conceitual (no caso da inspiração). A inspiração é a motivação interna, subjetiva, do compositor, o motivo "por quê" ele compõe. O contexto é a motivação – ou o conjunto de motivações – externas, para onde a composição se direciona e onde estão "as coisas mesmas"[184].

---

[182] "This means that all thinking (imagining, perceiving, remembering, etc.) is always thinking about something. The same is true for actions: grasping is grasping for something, hearing is hearing something, pointing is pointing at something. All human activity is always oriented activity, directed by that which orients it" Fonte: Phenomenology Online, verbete: "Intentionality" <http://www.phenomenologyonline.com/glossary/glossary.html> acessado em 12/02/2012

[183] Cf. LIMA, 2012.

[184] o lema da fenomenologia de Husserl "voltar às coisas mesmas" é o que nos adverte do perigo de conceber uma teoria da subjetividade pura, por isso o elemento contexto é importante, sobretudo quando falamos da ação prática de compor.

3.3 – DETALHAMENTO DOS TERMOS DO MODELO

Procederemos agora a uma visão detalhada de cada um dos termos do modelo de compor. A ordem de apresentação dos termos segue uma lógica do geral ao específico, inserindo os aspectos de compor entre suas condições. Começaremos abordando o termo **contexto**, cujas implicações são determinantes *a priori* dos **materiais**, **processos** e **formas** de cada ato de compor. Passaremos em seguida para a análise individual de cada um dos aspectos, em seus detalhes fundamentais e suas categorias internas. Por fim apresentaremos o fator mais subjetivo do modelo, a **inspiração**, que se define a partir da relação do compositor com o Mundo.

3.3.1 - CONTEXTO

O contexto é toda a rede complexa de relações que envolvem o ato de compor. Os diferentes contextos definirão diferentes maneiras de compor. Normalmente negligenciado na maioria dos modelos de compor, por causa de suas considerações implícitas, neste modelo aqui é o contexto que determina todas as relações entre os outros elementos: materiais, processos, forma, inspiração.

A noção de contexto permite a abordagem de práticas muito diversas de compor a partir de um mesmo quadro de parâmetros. Ao nos preocuparmos com a contextualização da atividade de compor, podemos abordar tanto uma composição "erudita contemporânea" quanto um canto xamânico ou um chorinho, sem imputar a um as implicações contextuais do outro. Cada modo de compor será avaliado de acordo com as condições do seu contexto específico.

A intenção aqui não é expor em detalhe todos os possíveis contextos em que um determinado processo de compor se ambienta e sim provocar alguma implicação contextual – ainda que parcial – nas análises desses processos. Toda análise e teorização sobre atos de compor específicos deverá antes ser contextualizada para que se possa afinar as implicações da proposta analítica com as da própria composição analisada. Veremos a aplicação prática desse princípio no Capítulo 4.

3.3.1.1 – Limites da noção de contexto e estratégias de contextualização

Uma definição dicionarizada[185] da palavra contexto pode nos ajudar a mapear o campo de possibilidades e as condições determinantes que essa noção apresenta para o ato de compor. Procuraremos dissipar a dispersão polissêmica do termo definindo algumas estratégias de configuração contextual na análise dos atos de compor.

> **contexto**
>
> (latim *contextus, -us*, reunião, conjunto, sucessão, contexto)
>
> s. m.
>
> 1. Conjunto de circunstâncias à volta de um acontecimento ou de uma situação. = CONJUNTURA, ENQUADRAMENTO
>
> 2. Aquilo que envolve algo ou alguém (ex.: *contexto social*). = AMBIENTE
>
> 3. [Linguística] Conjunto de elementos linguísticos. à volta de som, palavra, locução, construção, frase, parte de discurso, etc. (ex.: *contexto fonético, contexto semântico*).
>
> 4. Modo pelo qual as ideias estão encadeadas no discurso.
>
> 5. Ligação entre as partes de um todo. = CONTEXTURA

As acepções 1, 2 e 5 são as que mais nos interessam aqui. Com a primeira (Conjunto de circunstâncias à volta de um acontecimento ou de uma situação) podemos entender o contexto como o campo das circunstâncias que viabilizam e condicionam o ato de compor. Na segunda definição (Aquilo que envolve algo ou alguém (ex.: *contexto social*). = AMBIENTE) nos deparamos com uma visão do contexto como ambiente, como conjunto de condições estáveis de espaço/tempo que envolve a atividade de compor. A definição número 5 (Ligação entre as partes de um todo. = CONTEXTURA) aponta, para nós, a relação entre os contextos mais restritos e os macro-contextos e, em última instância, o Mundo.

O contexto é um conjunto de fatores determinantes, muitas vezes implícitos ou inconscientes, dos atos intencionais do compositor. **O contexto evoca sempre um campo de expectativas.** O contexto também determina o conjunto de valores a que o compositor está afiliado ou o conjunto de práticas e pensamentos que condicionam determinados atos de compor. A importância maior desse elemento no

[185] A definição apresentada, na verdade, é uma compilação definições de alguns dicionários de língua portuguesa, incluindo o Aurélio, o Houaiss, o Caldas Aulete e outros dicionários online. As definições coincidentes foram condensadas neste verbete aqui apresentado.

modelo de compor aqui proposto é sua simples implicação. Não devemos confundir a chamada de atenção para os contextos de compor com um esforço por esgotar seus possíveis significados. O papel desse termo no modelo é o de equalizador de valores, como forma de resistir a discursos hegemônicos que permanecem implícitos na maioria das abordagens sobre composição.

Para isso, listaremos algumas **estratégias de identificação contextual** que usaremos como ferramenta de pré-análise – ou seja: antes de procedermos a uma análise dos aspectos internos de um determinado processo de compor, procederemos a uma contextualização que permita estabelecer pressupostos menos genéricos e mais adaptados à proposta poética da composição em questão – tendo em mente que toda proposta composicional suscita alguns tipos de resposta. A análise é uma dessas respostas, a fruição é outra, mas ambas são em geral determinadas por configurações contextuais que muitas vezes estão ocultas ou são implícitas.

Estratégia 1 - DENÚNCIA DOS MACRO-CONTEXTOS

O que chamo de **macro-contextos** aqui são *instituições* que se configuram a partir de definições genéricas. Os macro-contextos são fatias supostamente tão amplas do Mundo que não se pode apreender senão suas pretensões discursivas implícitas. O maior dos macro-contextos, no nosso caso, seria "a Música", termo que designa um universo de práticas e discursos com uma carga virtual de significados tão extensa que impede que tenhamos uma visão sintética e definitiva de suas implicações histórico-político-culturais[186].

O campo de expectativas suscitado por um macro-contexto como "a Música" é amplo e subjetivo demais para ser considerado de maneira prática numa análise de processo. E no entanto, é por isso mesmo que esse contexto deve ser implicado e "denunciado". Os macro-contextos são entendidos aqui como realidades ilusórias, conglomerados de vontade de poder e/ou saber que não correspondem a um conjunto homogêneo de fenômenos. Na nossa estratégia de identificação contextual, os macro-contextos devem ser simplesmente denunciados em suas "crises" – seus

[186] Para uma visão mais detida sobre as implicações contextuais culturais históricas e políticas da "Música" (ocidental) em relação a seus "outros" supostamente inferiores, cf. o artigo de Middleton "Musical Belongings: Western Music and its Low-Other" (*in* BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 59 e seguintes).

pontos de contradição – para abrir espaço para os contextos menores que são de fato apreensíveis por uma análise fenomênica mais detalhista.

Pensemos na dicotomia entre os termos “música erudita” e “música popular”. A crise do primeiro termo está na assunção de um juízo de valor auto-indulgente (a erudição como símbolo de refinamento e sofisticação e até mesmo de superioridade intelectual) determinado por uma comunidade que se identifica com a identidade da cultura “cultivada”, sofisticada ou não-rude. Já o segundo termo, “música popular”, implica uma série de características derivadas de uma ideia de identidade cultural originária de um povo, ou “do povo”, que também tem seus juízos de valor e características estilísticas implícitas: uma ideia de cultura espontânea, tendendo ao “natural”, ao “simples” (mesmo que seja complexo), ao não-artificial. Esses exemplos de contextos, de tão abrangentes, vagos e imprecisos, são quase falaciosos, ainda que esses termos sejam usados pelo senso comum ou mesmo em estudos musicológicos sérios (especialmente *música popular*).

Para nos determos ainda nesse exemplo, há diversos contextos distintos e conflitantes dentro dos macro-contextos da “música popular” e da “música erudita” e também entre eles. Uma oposição entre esses macro-contextos propõe um dualismo irreal, já que há diversas outras práticas e discursos musicais que não se enquadram em nenhum nem outro extremo ou se adaptam a ambos: o que seriam, por exemplo, o *jazz* e o *chorinho* senão elos perdidos entre esses dois contextos[187]? O que há de “popular” num disco de Tom Jobim como Matita Perê em comparação com a “erudita” *Für Elise*, de Beethoven tocada em secretárias eletrônicas? Para além disso, dicotomias dessa natureza remontam a outras, presentes num espírito dualista ocidental: música “sacra” X “profana”, música “séria” X “ligeira”, etc.

Os macro-contextos, que se definem por termos genéricos, não nos fornecem dados suficientes para descrever em detalhe as condições de um processo compositivo. No entanto, a partir deles podemos contextualizar em camadas mais estreitas os atos de compor de acordo com suas propostas dentro de algum desses macro-contextos. Muitas vezes os contextos se configuram como mercados, outras como nichos de discurso – que de certa forma também estabelecem comércios simbólicos. O importante é ter em mente que esses macro-contextos camuflam

[187] Ainda que pendendo para o “popular”, apesar da elaboração “erudita” de suas formas básicas

ideologias e ofuscam muitas vezes as potências criadoras das proposições alienígenas ou contrárias a eles.

Estratégia 2 – DEFINIÇÕES DIFERENCIAIS DOS CONTEXTOS

A definição por *diferenciação* é uma ferramenta que utilizaremos na identificação dos contextos de compor que se definem por oposição a um ou alguns outros contextos. Há vários contextos que determinam os limites dos atos de compor por exclusão de elementos de um (ou mais de um) outro contexto ao qual se opõe, como no caso da dicotomia "erudito" *versus* "popular", ou "pop" ou "folclore"(sic) etc...onde cada termo costuma ser definido por oposição ao outro. O campo de expectativas suscitado é negativo: espera-se que a música daquele contexto evite certos elementos que a descaracterizariam.

Um compositor que opere num tal contexto diferencial (música "erudita" em detrimento da "popular"; "alta cultura" *versus* "cultura de massa", e vice-versa, etc) atuará num campo de limitações que determinarão a natureza de seus materiais, processos e formas, ou talvez mesmo estabelecerão *tabus* em relação a certos aspectos de compor. Essas limitações refletem ideologias das quais muitas vezes o próprio compositor não estaria totalmente consciente, por ingenuidade crítica ou por uma crença em padrões de "qualidade" que se fundam em pressupostos de exigência do contexto ao qual ele está afiliado. Em casos extremos de intolerância, alguns músicos podem se definir como praticantes da "boa música" ou simplesmente devotos "da Música", considerando as práticas musicais a que eles se opõem como "música ruim"[188] ou até mesmo "não-música". Esse platonismo maniqueísta semi-inconsciente dificilmente se deixa revelar no discurso, já que há quase sempre um macro-contexto oculto sob a teia ideológica que o sustenta.

Consideremos por exemplo o termo "música de concerto". Esse termo, lido em seu sentido mais literal, nos permite determinar um contexto situacional que se define pela forma de apresentação que temos chamado de "ritual do concerto". A princípio a "música de concerto" traz a vantagem sobre a "música erudita" de se denominar de maneira menos arrogante e mais pragmática, afinal trata-se apenas de um termo que define uma situação de performance ideal. Além disso, o termo é

[188] sobre "música ruim" cf. a coletânea de artigos *Bad Music*: *music we love to hate.* (WASHBURNE & DERNO [edit], 2004). V. Bibliografia

amplo suficiente para englobar várias tendências, desde músicas da prática comum (do período barroco, clássico, romântico) até a música contemporânea, podendo-se mesmo fazer referência a "concertos" de música eletroacústica.

Seria então o caso de assumir que toda música que se apresenta no ritual do concerto seria digna desse título? Não nos enganemos: há limites tácitos para a aceitação desse termo na comunidade dos que o utilizam como auto-definição. Porque haveria tantas críticas a músicos "de concerto" que se apresentam em formato de "show"? Ou, o que seriam os três tenores "in concert" ou mais recentemente André Rieu[189], senão uma deturpação da tradição mais purista do concerto? Por outro lado, como considerar as incursões de músicos "populares" em ambientes "de concerto", como por exemplo as apresentações de cantores de MPB acompanhados de orquestras sinfônicas? Poderíamos empregar legitimamente o termo "música de show" em oposição a "música de concerto"? Esse hibridismo, nesses casos, seria uma solução de conciliação (ou cooptação) antes ideológica do que "musical" *stricto sensu*, e é por isso mesmo que suscita polêmica nos círculos mais afeitos às ortodoxias de seus contextos.

Podemos observar que essas determinações contextuais se definem muito mais por um estabelecimento de oposição em relação a certas prerrogativas indesejáveis, do que por um conjunto homogêneo de características de um ou outro contexto. A contextualização diferencial nos será muito útil na definição dos limites auto-impostos de certos ambientes de compor. A partir dessa meta-definição dos limites contextuais baseada em suas oposições podemos ter acesso, ainda que de forma negativa, aos repertórios de materiais, processos e formas que caracterizam os atos de compor dentro desses limites.

Estratégia 3 – CONTEXTOS DE IDENTIDADE AUTO-DECLARADA

Um próximo passo na implicação contextual é identificar as auto-declarações que configuram a identidade dos compositores. Esse procedimento está explícito na primeira pergunta da entrevista que fiz com diversos compositores (v. questionário original nos Anexos) para esta pesquisa: "Você se considera um compositor?". A

[189] Me refiro aqui às famosas apresentações dos tenores Luciano Pavarotti, Placido Domingo e José Carreras, um fenômeno pop-erudito dos anos 1990 e à recente (2012) turnê do violinista francês pelo Brasil que causou polêmica nos meios da música "clássica/erudita/de concerto" por seu apelo pop, tendo inclusive se apresentado no programa do Faustão.

expectativa suscitada nesse contexto é anterior à pergunta: o sujeito implicado na definição de “compositor” terá um campo de exigências que definem essa função a depender do ambiente cultural em que se insira.

É notável observar como nos meios mais especializados alguns indivíduos que de fato exercem a atividade de compor relutam em se auto-definirem como compositores por conta de uma pressão tácita por um padrão técnico que é índice de “profissionalismo”[190]. Esses compositores apócrifos atuam normalmente em campos marginais ao que se considera uma carreira de compositor, muitas vezes criando obras didáticas, compondo arranjos ou adaptações para instrumentais específicos sobre os quais têm maior domínio ou mesmo composições originais cujo grau de complexidade é inferior ao que se espera de um compositor “profissional”. Interessa aqui identificar as semelhanças de natureza entre essas atividades (a composição “amadora” e a “profissional”) e apontar o equívoco ontológico de atribuir o título de “compositor” apenas a uma comunidade restrita de indivíduos que respondem a certos padrões de qualidade técnica, como mencionado anteriormente. Evidentemente esse equívoco é também sustentado apenas num certo contexto: o título de compositor no meio da *canção popular*, por exemplo, é atribuído a indivíduos capazes de criar sobretudo melopeias (incluindo a poesia, ou “letra” da canção) originais, não sendo tão importante o domínio de técnicas complexas de construção formal, instrumentação e outras exigidas do compositor “erudito”. Este, por sua vez, não costuma ser treinado em técnicas (intuitivas ou não) de criação poética.

Para nós, a simples auto-declaração como compositor já seria dado suficiente para analisar a atividade desse sujeito auto-declarado e incorporá-la ao campo dos estudos sobre compor. Se as atividades desse sujeito, ainda por cima, podem ser definidas nos termos do modelo aqui proposto (se ele processa materiais para gerar formas musicais) chegamos no ponto onde já não é possível estabelecer padrões de corte qualitativo que determinem a *natureza* da atividade de compor, mas apenas graus variados de complexidade técnica e/ou estética.

É evidente que as discussões qualitativas não se tornam inviáveis, muito pelo contrário. Podemos estabelecer relações mais equânimes entre propostas

---

[190] O contrário também é verdade no caso de músicos que relutam em se declarar “instrumentistas” por conta de limitações técnicas, embora de fato sejam capazes de tocar um instrumento com algum grau de desenvoltura.

compositivas de natureza semelhante, estando livres de comparações esdrúxulas baseadas em critérios de valor como complexidade, resposta à tradição, profundidade de conteúdo (?) e outros desvios de foco equivalentes, dependentes do contexto. Ao contextualizarmos a identidade auto-decalarada evitaremos comparações ontológicas absurdas como, por exemplo, entre a atividade de um compositor acadêmico, a de um MC de funk e a de um xamã que recebe músicas dos espíritos em estado de transe, como se houvesse um campo de pressupostos comuns suficientemente homogêneo para estabelecer uma identidade entre as intenções compositivas de cada um desses sujeitos. Genericamente, creio que o xamã não se auto-definiria compositor, o MC talvez sim, mas não seria facilmente reconhecido pelo compositor acadêmico como um par. E ainda assim, se todos esses sujeitos criam música, não seria possível chamar isso de compor?

Estratégia 4 – CONTEXTUALIZAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA

A implicação do contexto de identidade auto-declarada pressupõe uma consideração da proposta criativa do compositor e abre caminho para uma discussão mais complexa, que não pretendemos cercar por todos os lados, mas que não podemos nos furtar a abordar aqui: a do contexto estético-ético. Essa contextualização vem problematizar o choque entre a alegada autonomia poética da criação musical e as determinações e exigências estéticas subliminares de certos contextos, o que traz à tona a dimensão ética implícita nesses contextos. O campo de expectativas suscitado nesse caso é justamente o repertório de materiais, processos e formas tacitamente aceito pelos sujeitos que participam de determinado contexto.

Nesse sentido, a contextualização revela um complexo ético-estético que atribui automaticamente à atividade de compor um papel poético-político. É a questão do poder que emana do próprio ato de compor, independente de filiações políticas no sentido institucional do termo. A tensão entre a espontaneidade do compositor e a receptividade[191] (ou não) do contexto, revela as determinações implícitas a que a atividade de compor tem de responder, resistindo a elas, reforçando-as ou ignorando-as ativamente. Grande parte das rupturas estéticas na

[191] *Espontâneo* e *receptivo* são os termos utilizados por Foucault para se referir às duas posturas básicas dos sujeitos envolvidos em jogos de poder, lembrando que nesse caso os sujeitos podem ser "instituições" e não apenas nem necessariamente pessoas.

história da música se caracteriza mesmo por atos de vandalismo conceitual em relação às determinações estéticas do contexto – a Sagração da Primavera, de Stravinski e o 4'33", de John Cage são apenas dois exemplos notórios e radicais na música de concerto do século XX.

A velha formulação do senso comum de que "gosto não se discute" esconde um princípio ético de não agressão, ao mesmo templo que camufla um contexto conflituoso implícito no campo das proposições estéticas. Um exemplo banal e cotidiano pode trazer luzes a essa questão de maneira contundente. É comum, em diversos editais de concursos de composição ("erudita") encontrar-se uma cláusula pacificadora onde se lê que "não há qualquer restrição estética ou de linguagem para as obras concorrentes". Em contradição com essa cláusula, é comum encontrar determinações que restringem alguns procedimentos estéticos, camufladas como questões de ordem prática – obviamente determinações contextuais que não são reponsabilidade de nenhum indivíduo específico, mas sim do *dispositivo* que regula a prática do contexto.

Uma dessas determinações é a definição de tempo cronológico (mínimo e/ou máximo) para as peças apresentadas. Ora, a duração de uma peça não é uma decisão estética? Que dizer dos exageros para mais ou para menos nesse quesito? Peças que demoram muitas horas ou poucos segundos – vide Wagner ou Webern como exemplos notórios – não têm no elemento duração um fundamento estético? Mas, ainda que não consideremos as propostas extremas, por questão de praticidade, que dizer de propostas de duração indeterminada, ainda que possíveis dentro dos limites propostos?

Outras determinações estético-práticas são a exigência de notação "convencional" encontrada em certos concursos ou o estabelecimento de um limite da quantidade de ensaios (em geral muito poucos) dentro do qual a obra deve ser exequível. Destaca-se, porém, entre os critérios mais estranhos encontrados nos editais, a exigência altamente subjetiva de "qualidade artística" das obras concorrentes. Essa exigência em geral se distingue da de "proficiência técnica", cuja avaliabilidade, embora possa ser questionada, é muito mais plausível.

Está claro para quem quer que se inscreva num concurso desse tipo que há sim restrições estéticas implícitas nas diretrizes. Não se trata de protestar aqui por uma "democratização" dos meios – embora essa questão esteja latente – mas sim de identificar as implicações éticas que essas restrições estéticas representam e

entender que a participação nesses concursos implica numa relação política de aceitação – quando não de aprovação – dessas restrições. É claro que, aí, se desdobram outras questões políticas, sociais e econômicas, para além do poético, uma vez que os concursos em geral oferecem prêmios em dinheiro e conferem status aos premiados.

O exemplo dos concursos foi usado por mero oportunismo metodológico, por apresentar uma mostra óbvia de mimetismo de questões éticas em princípios estéticos. A contextualização ético-estética é rica em implicações para o modelo aqui proposto no que ele tem de potência política e poética, em detrimento às prerrogativas estéticas e éticas que permanecem como princípios fundamentais norteadores de diversos campos da prática e da teoria musical, sobretudo o da composição.

Estratégia 5 – CONTEXTOS TEMPORAIS: INVENÇÃO E TRADIÇÃO

Por contexto "temporal" entendemos a relação das circunstâncias de emergência da atividade de compor no tempo, ou melhor colocado, numa dada época ou *episteme*. Ao analisarmos a contextualização da atividade de compor em suas implicações temporais nos deparamos com mais uma camada de discurso que suscita confusões e disputas de poder. O campo de expectativas evocado diz respeito ao que se considera "inovador", "ultrapassado" ou "adequado" ao momento-contexto em questão.

Compor é uma atividade que se situa no limite entre a ideia de ruptura e a de progresso. Se pensamos que compor é criar algo "novo" estaremos nos referindo a uma situação em que é preciso contextualizar o que é o não-novo: o que já está aí, o tradicional, o corriqueiro. É claro que essa contextualização é extremamente relativa, a ponto de podermos reativamente afirmar o contrário: não há nada novo no ato de compor; não se pode criar nada novo debaixo do Sol; ninguém compõe "do nada".

Aqui entramos na questão dialética entre tradição e invenção. Especificamente no campo da criação musical, o *novo* costuma se referir a uma ruptura estética, mais ou menos radical, ou a uma ampliação dos horizontes contextuais, contribuindo para o "progresso da linguagem" numa dada época, sendo comum que ambas as situações se deem de forma conjunta. Aqui se pode identificar a atividade de compor ou com uma linha evolutiva ou com saltos em nome da "nova

música” de cada contexto histórico. Mas o que fazer com a “Ars Nova”, a “Bossa Nova”, a “New Wave”, a “Nova Complexidade” ou a “Nova Simplicidade” depois que todos esses procedimentos se tornam também tradicionais?

Vamos nos deter no contexto da “música contemporânea”. Outra crise se instala, pois a contextualização agora depende dessa categoria temporal que implica um entendimento difícil e transitório: a contemporaneidade. Sobretudo porque se costuma aceitar como música “contemporânea” quase tudo que se fez nos últimos 60 anos ou mais. A despeito das atualizações terminológicas, o contexto da música contemporânea se define mais por características reformistas em relação aos cânones tradicionais (já se pode chamar Schoenberg ou o serialismo de “tradicional”?) do que pela mera coexistência temporal em si. No caso de chamarmos de contemporânea a música “do nosso tempo”, há que se perguntar: Quando começou o “nosso” tempo? Qual o limite, retrocedendo no passado, dos tempos “atuais”?

O único aspecto temporal implícito e operante seria essa noção de progresso que garantiria à música “contemporânea” o papel de vanguarda da linguagem musical (e aqui já está denunciado o macro-contexto “linguagem musical”), não fosse o caso de o próprio discurso das vanguardas sofrer da crise pós-moderna do fim da história e do paroxismo do progresso.

Independente disso, se contextualizamos a temporalidade de determinado ato de compor isolado, podemos abordá-lo sob uma perspectiva de invenção ou conservação relativa às características contextuais gerais do período, época ou tradição em que ele está inserido. A composição, nesse caso, é de fato uma atividade que se ocupa da proposição de situações novas, ou, como tenho preferido, de “outras” situações. Por isso apontamos os discursos sobre a “música nova” como eufemismos para a atividade de compor, *lato sensu* (v. Capítulo 2).

Estratégia 6 (Meta-contextualização) – CONTEXTO IMPLÍCITO *versus* EXPLÍCITO: O ABSOLUTO E O MUNDANO.

Por fim, para caracterizar nosso principal objeto de estudo – a composição mundana – colocamos a ênfase nos contextos implícitos (ou absolutos) e sua oposição com a explicitação contextual, um procedimento que ajuda a “mundanizar” a leitura sobre a composição. O campo de expectativas aqui é simplesmente trazido

à tona, já que no caso dos contextos “absolutos” ele se encontra implícito, quando não oculto, nos discursos e às vezes até nas práticas.

Associo implícito com absoluto por entender que o ocultamento das implicações contextuais provoca uma sensação de normalidade ilusória que *absolve* o contexto não declarado. Pensemos numa composição para orquestra sinfônica, tocada por músicos profissionais formados em conservatório, cuja construção narrativa segue um modelo teleológico e cuja apresentação pública se dá no ambiente da sala de concerto: é comum que não façamos nenhuma observação adicional sobre essas condições contextuais ao nos referirmos a uma composição desse tipo.

Se, por outro lado, ainda se tratando de uma composição para orquestra sinfônica, qualquer uma das condições mencionadas for subvertida: se o grupo incluir instrumentos étnicos ou eletrônicos ou objetos sonoros não convencionais, se incluir músicos “amadores” ou que tiveram outro tipo de formação que não o treinamento em conservatório, se a estrutura formal da música não responder a um esquema de começo-meio-e-fim[192], se sua apresentação for prevista para um espaço urbano, informal ou outro não isolado para o ritual do concerto, essa composição será considerada experimental, estranha ou simplesmente “diferente”.

No exemplo acima, o primeiro caso mostra um contexto cujas condições são absolutas (ou *absolvidas* de implicação) pelo fato de serem hegemônicas. O segundo caso mostra uma situação que, por ser heterodoxa, torna automaticamente explícitas as condições do contexto. Chama atenção especificamente o argumento frequente sobre o uso de recursos “extra-musicais” (como se as condições desse contexto específico fossem condições “da Música”). São esses recursos “extra-musicais”, contaminados por influências impuras em relação às condições absolutas do contexto, que prefiro chamar de *mundanos*.

Para esclarecer melhor: no primeiro caso, o compositor não precisaria explicar na partitura onde a peça deveria ser executada, por quem (que tipo de músico) e nem dar descrições detalhadas sobre a ordem dos eventos na performance. As exigências do contexto absoluto, arraigadas no costume da música de concerto (no caso desse exemplo), são implícitas, como é implícito que não

[192] Falo da flexibilidade de atualização da forma, como no caso de formas abertas ou móbiles, estruturas minimalistas sem desenvolvimento (sem ponto culminante, por exemplo) ou ainda improvisações sem etapas pré-determinadas, entre outras possibilidades.

devemos andar sem roupa na rua – no contexto da vida urbana, diferente, por exemplo, de tribos indígenas ainda pouco aculturadas e comunidades nudistas. Já no segundo caso, o compositor que deseje que sua música se realize dessa forma heterodoxa, deve explicitar sua proposta de todas as formas possíveis, e ainda assim pode sofrer resistência por parte de alguns intérpretes ou do público na aceitação ou entendimento da proposta.

Essa tensão entre as condições implícitas (absolutas) do contexto e a explicitação ("mundanização") se dá de maneiras diferentes em ambientes diferentes. Em geral grupos de música *experimental*, *pop*, *étnica* contam com pressupostos mais "mundanos": a possibilidade de incorporar elementos cênicos, técnicas extendidas, rituais de performance distintos do concerto ou mesmo do show, etc. Também em contextos mais ou menos tradicionais essa tensão se realiza de formas diversas: os membros de uma orquestra sinfônica moderna podem relutar em atuar de forma radicalmente não convencional[193], na mesma medida em que é difícil imaginar um chorinho para *theremin* ou um cantor popular acompanhado por uma harmonia pós-tonal. É importante salientar que os contextos absolutos não são propostos por nenhum sujeito específico, ao contrário, são fundados em práticas comunitárias arraigadas. A mundanização, essa sim, é proposta por sujeitos específicos, sejam indivíduos ou grupos.

Em resumo, o que chamamos alegoricamente de *contexto mundano* é a contaminação do *costume* por interferências que o questionam e que explicitam suas condições tácitas, ao passo que o *contexto absoluto* é o que se permite estar implícito nas suas exigências pelo fato de elas serem convencionais. Esse critério de contextualização é útil na categorização das propostas musicais mais radicais que veremos no Capítulo 4, onde a *mundanização* é o principal procedimento empregado para determinar a forma da composição.

Uma observação importante.: os exemplos de contextualização apresentados até aqui se referiam prioritariamente ao ambiente da música de concerto-contemporânea e/ou acadêmica, por um motivo evidente: por ser este o contexto tácito em que a maioria dos estudos sobre composição está inserido

[193] Não me refiro a tocar seus instrumentos de forma inusitada, mas sim a participar de situações em que tocar o instrumento não seja a solicitação principal, como na peça de George Brecht "Piano Concerto for Nam June Paik" onde os membros da orquestra têm de perseguir e capturar o pianista que foge pela plateia.

(inclusive esta tese), sendo portanto, o nosso *contexto absoluto* da ocasião, pronto para ser mundanizado.

3.3.1.2 – RESUMO DAS ESTRATÉGIAS DE CONTEXTUALIZAÇÃO

Para sintetizar as estratégias de contextualização listadas, apresento um quadro com uma tipologia dos contextos levantados, cada um seguido da tática equivalente de contextualização sugerida. Esse esquema é incipiente e, certamente, não cobre todas as possibilidades de contextualização possíveis, mas serve de ponto de partida para o desenvolvimento de métodos mais adequados de acordo com o caso – seja para análise de processos de compor, "mundanos" ou não, seja para auto-análise ou seja para servir de inspiração para outros processos de compor.

tabela 8 - tipos de contexto e táticas de implicação

TIPO DE CONTEXTO	TÁTICA DE IMPLICAÇÃO
Macro-contextos	Denúncia da abrangência (inviabilidade de implicação precisa)
Diferencial	Identificação do(s) oposto(s) e suas restrições equivalentes
Auto-declarado	Identificação da relação entre os atos de compor e a auto-identificação (ou negação) da identidade de "compositor" (ou outro título equivalente)
Ético-estético	Análise das relações político-poéticas e das diretrizes ético-estéticas implícitas
Temporal	Identificação da atividade de compor na dialética novidade-tradição (ou invenção-conservação)
Condições implícitas ("absoluto")	Identificação de atos de compor que explicitem e relativizem o contexto ("mundanização")

3.3.2 – ASPECTOS INTERNOS DE COMPOR

Consideremos agora o aspectos essenciais "internos" da atividade de compor. Como já vimos, esses aspectos são reduzidos aqui a três: materiais, processos e forma. Descrevo cada um deles separadamente a fim de mapear o território conceitual de uma possível fenomenologia dos atos de compor. Os aspectos dos materiais e processos dependem fundamentalmente dos atos intencionais do compositor. A forma se define como uma negociação entre a

proposta do compositor e suas possíveis leituras por outros intérpretes – músicos, ouvintes, analistas, etc.

3.3.3 – MATERIAIS

Os materiais são os objetos de compor ou os *componentes* da composição. Tudo que possa ser processado e transformado no ato de compor é considerado aqui material. O termo é usado aqui numa acepção conceitual ampla, não se referindo limitadamente a algum tipo de material específico. A natureza do material é determinada pelo contexto. Quanto maior for a percepção, a consciência do compositor em relação ao contexto, mais ele será capaz de determinar seus próprios materiais.

A natureza específica do material determinará em alguma medida os processos a que ele pode ser submetido. Apesar disso, considero indeterminada a natureza geral dos possíveis materiais musicais. A instância "material" da música raramente se refere a matéria física. Notas, escalas, células rítmicas, espectros, timbres: tudo isso são conceitos manipuláveis para o compositor, embora nem sempre tenham um equivalente direto na realidade física. O conceito de "lá bemol", por exemplo, pode se referir a muitas possíveis realizações em som ou permanecer como ideia abstrata, e ainda assim ser material usado na composição.

Essa imaterialidade dos materiais musicais influenciou a atividade de muitos artistas adeptos da tendência conceitual, como por exemplo George Brecht, um dos criadores do grupo Fluxus:

> A crença de Brecht de que 'todo objeto é um evento e todo evento tem uma qualidade de objeto [object-like quality],' 'que ambos são bastante intercambiáveis' era derivada tanto de seu *background* musical quanto da lição da física quântica de que 'não há grande diferença entre energia e matéria.'[194] (DEZEUZE, 2005, p. 4)

É essa quase identidade entre energia e matéria, entre objeto e evento, que condensa a noção de material em música. Para efeito de análise, podemos estabelecer um esboço de tipologia dos materiais musicais a partir de uma relação deles com aspectos físicos (matéria e energia), mentais (conceitos, ideias, crenças) e sensíveis (fenômenos sensoriais) do Mundo.

---

[194] Brecht's belief that 'every object is an event and every event has an object-like quality,' '(s)o they're pretty much interchangeable' was derived both from his musical background and the lesson from quantum physics that 'there's no great difference between energy and matter.'

Materiais físicos seriam os que tivessem uma existência física factual e pudessem ser manipulados nessa realidade. Um bom exemplo desse tipo de material para a música são fenômenos acústicos e a matéria propriamente dita (madeira, metal, etc), utilizada na construção de objetos ou instrumentos específicos para executar certo tipo de composição, por exemplo. A princípio pode soar estranho conceber a criação de um instrumento como "composição" e estabelecer os materiais físicos (madeira, metal, cordas, etc) como materiais musicais. É claro que não pretendo afirmar que um *luthier* é um compositor, mas há casos em que isso pode ser considerado verdade. Me refiro aos casos de compositores cujas propostas criativas os levam a criar ou adaptar seus próprios instrumentos.

Um caso notório na própria Escola de Música da UFBA é o de Walter Smetak e suas plásticas sonoras. Não se pode negar que o uso dos materiais físicos estava intimamente ligado ao resultado formal das obras de Smetak, e que, mais do que isso, suas *plásticas sonoras* são objetos físicos e **são** obras musicais. Da mesma forma compositores como Harry Partch, Jean Tinguely e John Cage (no caso do piano preparado) partiam de materiais físicos concretos para criar suas obras e criavam ou modificavam instrumentos para esse fim. Há inúmeros compositores que operam nesse paradigma hoje em dia. De outra maneira, um princípio organológico pode servir de ponto de partida para o ato de compor: o Cravo Bem-Temperado de Bach é um exemplo histórico notório dessa premissa.

Além da luteria, outros campos podem empregar a fisicalidade do material musical, como é o exemplo do som em suas propriedades acústicas. A grande distinção das abordagens de Pierre Schaeffer na música concreta ou dos espectralistas franceses em relação a um contexto musical mais "puro" é sua concepção do *fenômeno acústico* como material, em vez de formalizações e abstrações sonoras. Não se pode dizer que uma nota ou uma escala são "sons" do ponto de vista acústico. Um lá 440 só será um evento acústico se for atualizado em forma de som, e aí será mais complexo do que a ideia abstrata de 440 ciclos por segundo: terá um timbre, se propagará no espaço, terá características físicas específicas decorrentes do corpo elástico que produzir a vibração e do meio em que ela ocorrer.

Materiais Mentais/conceituais: As notas, escalas, acordes e outros conceitos comumente aceitos como material musical se encaixariam melhor na definição de **materiais mentais**, ou **conceituais**. Uma nota é antes uma ideia a ser

atualizada em som do que um som em si. As abstrações matemáticas utilizadas por compositores para representar esses sons virtuais – por exemplo no serialismo, na teoria dos conjuntos, etc – são materiais tão legítimos quanto os sons propriamente ditos. Há porém uma confusão comum de tratar as abstrações de sons como fatos sonoros, que pode fazer com que ignoremos o aspecto conceitual dessas abstrações.

Materiais conceituais (mentais) são os que se determinam apenas por um ato intencional do compositor, seja esse ato condicionado pelos seus hábitos ou suscitado por uma inspiração mais inventiva. Nesse sentido, qualquer coisa pode ser convertida material pelo fato de ser objetivada e processada. Um simples deslocamento de discurso pode gerar um material conceitual. Analisaremos, no Capítulo 4, alguns casos em que o material é simplesmente uma ideia deslocada ou deturpada.

Materiais sensíveis estão ligados a sensações e efeitos psicológicos e guardam semelhanças tanto com os materiais físicos quanto os mentais. No entanto, essa é a classe de materiais mais inacessível a análise, por estar justificada quase exclusivamente pela subjetividade do compositor. Podemos citar como exemplo de material sensível desde atributos subjetivos do material sonoro (níveis de intensidade, preferências pelo timbre de determinados instrumentos) até objetos emocionais particulares (fragmentos melódicos que suscitem lembranças ou sensações, indicações de caráter específicas, etc.).

Um compositor pode associar, por exemplo, um som (digamos, um som áspero de um *sul ponticello* no contrabaixo) com uma sensação (esse som pode lhe provocar um *arrepio*, digamos). A partir dessa relação, que é subjetiva e faz sentido antes de tudo para a sensibilidade do compositor, ele pode usar a *aspereza* ou o *arrepio* como materiais e querer compor uma música com “sons que provoquem arrepio”. Nada garante que a composição provocará arrepios em alguém, mas esse foi o material sensível processado pelo compositor, e por isso é tão difícil determinar e categorizar essa classe de material, embora devamos levá-la em consideração nas análises e, sobretudo, nas auto-análises de processos de compor.

É importante salientar que raramente os aspectos apresentados se apresentam de forma isolada num dado material. Uma nota ou um acorde, por exemplo, podem ser material conceitual, sensível e físico, ao mesmo tempo. Essa classificação é útil apenas num nível analítico e ajuda a termos parâmetros para

observar o fenômeno da objetivação compositiva das coisas do mundo, ou, em outras palavras, da coleta de *materiais* mentais, físicos e sensíveis para compor.

Abaixo um resumo da tipologia de materiais:

TIPO DE MATERIAL	EXEMPLO
Físico	Sons (fenômeno acústico), instrumentos, máquinas, objetos de outra natureza, matéria (água, madeira, fogo, pedra, metal, etc) lugares (construções/ambientes), corpos...etc
Conceitual/mental	Ideias em geral, números, conceitos musicais básicos (notas, intervalos, acordes, conjuntos, compassos, séries, escalas, etc) formas musicais (sonata, rondó,etc) estilos, gêneros, elementos culturais, contexto
Sensível/ sensorial	Intensidade, timbre, percepção de melos, elementos de agógica, dinâmica, ritmo, padrões emocionais (tristeza, medo, alegria, raiva etc), perceptos e afetos subjetivos de todo tipo

gráfico 9 - tipologia de materiais

Uma última observação importante sobre a dimensão dos materiais: uma vez que os materiais de compor são determinados pela intencionalidade do compositor, quanto maior for a consciência dessa potência determinante, maior será o campo dos possíveis materiais. Num extremo, o próprio contexto pode servir de material, caso o compositor interfira intencionalmente na sua natureza ou situação. Esse talvez seja o sentido mais estrito de “compor mundos no mundo”.

3.3.4 – PROCESSOS

Processos são as ações que transformam ou deslocam materiais no ato de compor. A dimensão dos processos envolve toda a parte de “artesanato” da composição: é onde o compositor aplica de forma prática os métodos e técnicas de manipulação dos materiais. A práxis de compor se concentra basicamente na instância dos processos. Eis uma definição de processo encontrada num livro sobre criatividade musical:

> Falando formalmente, processos são os diagramas de espaços e transformações que descrevem a interação de componentes de um sistema complexo. Temos que diferenciar os processos dos seus produtos, o *output* das dinâmicas processuais. Processos são um tipo de fábrica de fatos, mas não os fatos em si mesmos. O nível processual é fundamentalmente diferente de seus produtos resultantes. Processos e fatos são instâncias de ontologias diferentes. (MAZZOLA et al., 2011, p. 8) [195]

[195] Formally speaking, processes are the diagrams of spaces and transformations that describe the interaction of components of a complex system. We have to differentiate between processes and their products, the

Para fazer um paralelo com a terminologia usada na citação, diríamos que os processos são *atos* que geram *fatos*. Os fatos resultantes desses processos estariam na dimensão da forma musical, no caso específico que tratamos aqui. O *campo das escolhas*, por exemplo, está na dimensão dos processos. Escolher materiais e soluções formais *é em si* um processo.

A relação dos processos com o material e com a forma, porém, é distinta. Os processos afetam o material para transformá-lo ou deslocá-lo, determinando temporal, espacial ou conceitualmente as funções dos materiais no contexto. Essas transformações e deslocamentos são percebidos (ouvidos, sentidos, lidos, vistos, entendidos...) como uma forma, ou um conjunto mais ou menos complexo de formas. Para ser mais preciso, identifico dois tipos básicos de afetação dos processos sobre os materiais:

> **1 – afetação formal:** interfere na *forma* do material, alterando suas configurações internas. Promove uma mudança na *natureza* do material.
> **2 – afetação contextual:** interfere na situação do material num dado contexto, deslocando seu sentido ou sua função, sem necessariamente interferir em sua configuração formal intrínseca. Promove uma mudança de localização ou de *grau*.

Por exemplo: no caso de um material físico, digamos, uma gravação de uma nota de contrabaixo. Se, utilizando um programa de edição de som, altero o '*pitch*' dessa nota, se passo algum filtro de efeito no som, se altero as características de seu espectro, estou afetando formalmente esse material, mudando sua natureza, -*trans*-formando sua configuração, em resumo: *afetando sua forma*. Se, por outro lado, não faço nenhuma transformação com a nota, mas utilizo a gravação, digamos, como *sample* (sem mudar o *pitch*) estarei apenas *afetando sua configuração contextual*, promovendo mudanças de situação ou localização.

Essa distinção entre afetação formal e contextual (ou processos de *transformação* e *deslocamento*) é importante para entender a relação dos processos com os materiais. Acredito que esses dois tipos de afetação coexistem na maioria dos atos de compor.

Outro exemplo, agora com um tipo de material conceitual. Imaginemos que o material agora são classes de notas que, como vimos, são abstrações de som.

---

output of processual dynamics. Processes are a kind of factory for facts, but not the facts themselves. The processual level is fundamentally different from its output products. Processes and facts are instances of different ontologies.

Nesse sentido a diferença entre um *mi* e um *lá* é uma diferença de grau: eles são entidades da mesma natureza, afastados por alguns graus (semitons). Se pensarmos numa composição serial ou pós-tonal que considere como material apenas as classes de notas, seria difícil conceber uma afetação na forma interna desses materiais, já que há uma série de pressupostos determinando a natureza do material – as notas são substituídas por números com valor igual dentro do sistema. No dodecafonismo *canônico* (Schoenberg, Berg, Webern), por exemplo, essa equalização busca se afastar da centricidade tonal.

Mas, se pensarmos num intervalo ou num conjunto como **material**, podemos conceber afetações formais. Um intervalo de segunda menor (digamos, *mi-fá*) se codifica numericamente como 0-1. Se esse intervalo for transposto para *si-dó*, sua estrutura interna continuará a ser representada por 0-1. A transposição é uma mudança de grau, uma afetação contextual. Se, porém, mudamos a relação intervalar (de *mi-fá* para *mi-fá#*), podemos dizer que a natureza do material foi afetada, mudando de 0-1 para 0-2, a segunda menor *transformou-se* em segunda maior. Evidentemente essa questão, como todas as outras de compor, é definida na própria ação intencional do compositor. Posso considerar a mudança de 0-1 para 0-2 como *afetação contextual* numa escala de intervalos: 0-1, 0-2, 0-3, etc, assim como posso considerar a transposição de *mi-fá* para *si-dó* como *afetação formal*, se as notas específicas tiverem um sentido formal mais estrito na minha composição.

A *afetação formal* dependerá necessariamente da concepção que o compositor faz da natureza do material. Posso, por exemplo, iniciar com um material conceitual de classe de notas e posteriormente, no decorrer do processo, passar a considerar os aspectos físicos (acústicos) dessa nota atualizada num instrumento ou num suporte digital. Uma nota *dó* abstrata, pode passar a ser considerada como um dó tocado por um conjunto instrumental ou gerado por síntese, e aí posso interferir na natureza desse som, orquestrando de diversas formas ou configurando sua estrutura timbrística com diferentes tipos de onda e espectro, por exemplo.

Então entendo que, em relação aos materiais, os processos podem promover mudanças de *natureza* (afetando a **forma** do material) e mudanças de *grau ou situação* (afetando o *sentido*, a *localização* ou a *função* do material no **contexto**). Não há maneira de um material não ser afetado por um processo quando se compõe algo. Mesmo o *ready made* ou o *objet trouvé* são afetados em sua situação contextual quando retirados de um meio qualquer para fazer parte de uma

composição ou mesmo **ser** a composição. Isso coloca a coleta de materiais na dimensão dos processos, ao menos no modelo que proponho aqui. Digo: para este modelo de compor no mundo, coletar materiais, ou mesmo encontrar “sem querer” algo composicional já é compor.

3.3.4.1 – Procedimentos, métodos e técnicas

Se em relação ao material os processos podem apresentar ao menos esses dois tipos de afetação (formal e contextual), em relação à forma os processos apresentam uma possibilidade de tipologia muito mais complexa. Antes de tudo, todo processo envolve algum tipo de método e/ou técnica. Esses métodos e técnicas têm relação direta com a natureza dos materiais usados e têm consequência direta na natureza das formas resultantes. Para ser menos abstrato: se vou compor uma música para violino solo em geral considero a materialidade complexa (física, conceitual e sensível) do instrumento e utilizo métodos e técnicas capazes de lidar com essas materialidades para convertê-las numa forma diferente. A princípio não importa se há exigências formais *a priori*, os métodos e técnicas devem ser coerentes antes de tudo com os materiais.

Para dar um exemplo meio óbvio: um oboé não pode tocar *arco sul ponticello,* a não ser que essa indicação seja considerada num nível puramente conceitual, já que o oboé não tem a peça dos instrumentos de corda – ponte (*ponticello*) – onde se indica passar o arco. Evidente que, nesse nível conceitual, as possibilidades de “coerência” parecem se alargar, mas nem tanto a ponto de tornar possível uma mudança física num objeto – no caso o oboé – a partir da simples declaração de intenção do compositor. Por outro lado, é possível, inclusive fisicamente, tocar *legno battuto* num oboé – bater a madeira do arco no instrumento. O exemplo, embora um tanto absurdo, é perfeitamente plausível. É interessante observar como um procedimento desses (bater um arco de violino no corpo de um oboé) promove também uma afetação contextual nos materiais (o arco e o oboé) pelo uso deslocado de suas funções convencionais o que não deixa de ser percebido numa interpretação ou numa escuta “preparadas”[196].

---

[196] O compositor Johannes Kreidler (cf. suas “Declarações sobre arte musical conceitual” nos Anexos) usa a expressão “escuta preparada” para se referir a uma apreciação estética a partir de informações sobre a “obra”. Ler um *release*, uma bula, conhecer previamente a obra : tudo isso contribui para uma escuta preparada. O conceito de preparação é interessante também por sua relação com o processo de extensão instrumental

Procedimento

Uso "procedimento" para me referir a cada ação aplicada sobre um material durante o processo de compor. Cada procedimento se dá por meio de uma *técnica*, ou antes é ele mesmo um procedimento técnico (um *modo de agir*), e pode estar inserido numa cadeia de procedimentos mais longa, que chamaremos de *método*. Eventualmente faremos menção a procedimentos individuais, quando for necessário, sendo mais comum a referência à forma dos conjuntos de procedimentos (técnicas) e às articulações entre eles (métodos).

Técnicas

Uma técnica é uma maneira de conduzir (e, se for o caso, "resolver") uma tarefa. A técnica, em geral, costuma ser entendida como uma habilidade num campo específico. (*τέχνή* → *ars* → "jeito de fazer"). Da maneira como empregamos aqui, as técnicas são os meios de realizar os procedimentos durante um processo de compor. Como vimos, cada material suscita processos específicos, e esses processos deverão fazer uso de técnicas que permitam operar a transformação ou o deslocamento desejados no material.

Métodos

Um método é uma seqüência particular de ações para cumprir, abordar ou desenvolver alguma atividade. Num sentido mais amplo é uma ordenação do pensamento ou do comportamento num plano ou numa ação sistemática. Podemos entender os métodos, no caso deste modelo, como uma série de procedimentos empregados para cumprir um determinado processo de compor. Um método pode ser mais ou menos organizado e pode ser empregado de forma consciente ou inconsciente, mas acredito que todo processo de compor envolve método, ainda que esse método não seja racional ou reconhecido em detalhe pelo próprio compositor. Como se referem aos processos, os métodos também dependem do material, podendo ser de naturezas muito distintas, dentro dos campos físico, conceitual e sensível. Em resumo:

PROCEDIMENTO	TÉCNICA	MÉTODO

análogo ao do piano preparado: a introdução de elementos que alteram a natureza convencional do instrumento, ou no outro caso, do "ouvinte".

ações específicas	forma de agir	articulação das ações

3.3.4.2 – Tipologia de processos

Cientes das noções de afetação (formal e contextual), procedimentos, métodos e técnicas, podemos traçar uma tipologia de alguns possíveis processos de compor. A tipologia que apresento lista apenas alguns processos mais usuais e os que eu mesmo tive acesso compondo ou analisando/observando composições e textos. Certamente há muitos outros tipos de processo possíveis além desses, mas essa lista traz ao menos um esboço útil da variedade do universo de processos.

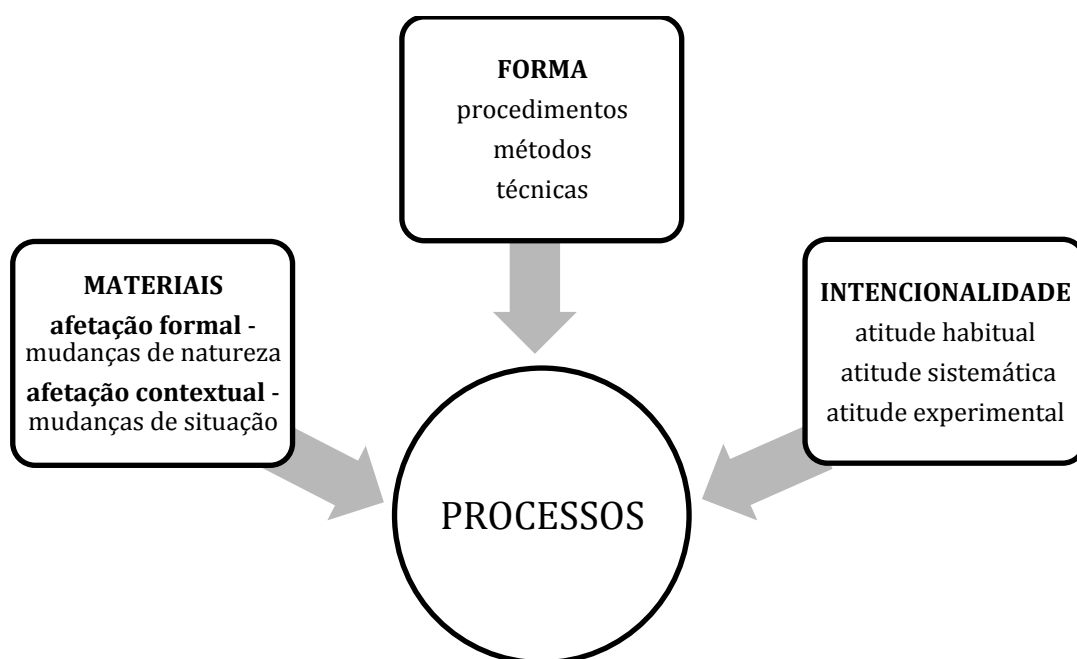
Antes de listar os tipos de processos pelo critério de tratamento do material e pelos métodos e técnicas, é válido apontar a relação de pertencimento entre a prática do compositor e suas atitudes processuais. Segundo esse critério, listo a princípio três classes de atitude processual: a atitude habitual, a sistemática e a experimental.

- Na **atitude *habitual***, o compositor faz uso de processos já experimentados, em geral muitas vezes, que são repetidos de forma mais ou menos parecida, esteja ele consciente disso ou não. Chamo de atitude habitual a repetição constante e casual de um processo sem propósito a priori.
- Na **atitude *sistemática***, são utilizados processos com métodos e técnicas determinados *a priori* ou com foco numa forma ideal, parcialmente pré-definida. O processo, nesse caso, se configura quase como um cumprimento de tarefas para atingir a forma final (mesmo que ela não seja conhecida de antemão, ou que seja diferente da *primeira ideia*). A atitude sistemática, como pretendo configurar aqui, seria sempre proposital.
- Na **atitude *experimental*** os métodos e técnicas vão sendo solicitados e empregados no decorrer dos processos, na medida da necessidade, da curiosidade, do desejo, do risco ou de outros imperativos ou excitantes da intencionalidade do compositor. A atitude experimental pode ser *casualmente proposital* na medida em que alguma configuração que surja do experimento pode despertar um propósito e uma sistematização. Por outro lado, ela pode ser *propositalmente casual*, quando o compositor experimenta com automatismos, processos aleatórios e outros procedimentos, métodos ou técnicas indeterministas.

Essas três atitudes básicas costumam ocorrer simultaneamente na maioria dos processos de compor, embora haja casos em que uma ou outra é mais enfatizada. Essa pré-classificação das atitudes serve para não perdermos o foco na intencionalidade do compositor. É comum, por exemplo, que um processo seja

impulsionado por uma das atitudes e acabe sendo desenvolvido com outra. Por exemplo, quando temos uma ideia e rabiscamos algo no papel (uma atitude experimental, sem fim objetivo) e desse rabisco procedemos a uma sistematização. A atitude "habitual" de certa forma catalisa as outras duas, ela opera na falha do sistema e do experimento, quando o compositor age mais por reflexo que por intenção. E aí, encontramos um nó: compositores que fazem uso costumeiro de certas atitudes sistemáticas ou experimentais, caindo inconscientemente no domínio do hábito. Nesse caso, a tipologia listada abaixo pode ajudar a especificar os procedimentos, métodos e técnicas mais arraigados que usamos, para que possamos, talvez, variar de fato, recompondo a própria atividade de compor.

Antes de listar a tipologia apresento a dinâmica dos processos esquematizada:

gráfico 10 - dinâmica dos processos

O esquema acima resume as relações do aspecto dos processos com os aspectos da forma e dos materiais e com as atitudes práticas que o compositor pode adotar na realização dos atos de compor a partir de sua intencionalidade.

A – PROCESSOS CONSTRUTIVOS

A primeira classe de tipos de processo que apresento é a que considero a mais comum: dos processos construtivos. Essa classe de processos pressupõe o ato de compor como uma atividade de construir, unindo peças, articulando

elementos, forjando materiais. Os processos construtivos em geral – mas não sempre – são lineares e se dão na forma de um acúmulo sucessivo de fases que culmina numa forma final orgânica ou estruturada. Em muitos casos essa forma final é desejada, almejada ou planejada pelo compositor de antemão, mas há também muitos casos em que a construção vai revelando a forma gradualmente (*gradually accreting whole*, nas palavras de Reynolds[197]).

Os processos construtivos em geral são orientados por atitudes processuais sistemáticas. Nesses processos a intencionalidade do compositor opera como coordenadora da forma dos eventos a serem apresentados ao Mundo. O compositor direciona sua intencionalidade para o controle sobre o comportamento dos materiais durante a formação da composição, procurando garantir a reprodução fiel desse comportamento na performance, na medida do possível. Os métodos mais comumente empregados em processos construtivos são:

- **Métodos mecanicistas** – Empregados em processos que metaforizam um funcionamento mecânico. Alguns desses processos partem de regras estritas de transformação e articulação do material que são seguidas à risca até o esgotamento das possibilidades ou, o que é mais comum, até haver blocos formais suficientemente autônomos para se converterem em peças do mecanismo maior (a forma total). Em alguns casos os materiais são configurados como peças que se encaixam para colocar um mecanismo em movimento. Um bom exemplo de processo mecanicista – embora não estrito – é a fuga. Os métodos mecanicistas algumas vezes geram estruturas cuja lógica interna não é necessariamente evolutiva. Exemplos: músicas minimalistas (a série *Phase* de Steve Reich, por exemplo).
- **Métodos organicistas** – Processos que apresentam algum tipo de metáfora de processo orgânico. Nesse tipo de processo os materiais se relacionam como se fossem organismos ou micro-organismos, afetando-se mutuamente e gerando sub-processos paralelos às fases da vida: geração, nascimento, desenvolvimento, morte. É o modelo clássico de processo empregado na maioria das músicas do período romântico e modernista, por exemplo. A construção de uma sonata é um bom exemplo de processo organicista.

B – PROCESSOS INVESTIGATIVOS

Essa segunda classe compreende os processos orientados pela busca e pela pesquisa. Algumas vezes essa pesquisa tem uma motivação formal a priori, em outros casos a busca em si é a motivação do processo. Processos investigativos em geral envolvem uma dose alta de atitude experimental, mas costumam ser

[197] Cf. Conceitos Reynolds coletados e editados por Guilherme Bertissolo nos Anexos.

acompanhados de sistematizações metodológicas que ajudam no refinamento das descobertas da investigação. Alguns tipos comuns de métodos utilizados em processos investigativos são:

- **Métodos de cálculo** – São empregados em processos matemáticos, estatísticos, numéricos em geral. Nesse tipo de processo são atribuídos valores aos materiais que possibilitam sua organização em escalas e um tratamento abstraído de seus sentidos semióticos e sensoriais. São métodos usados na tradução de materiais em dados numéricos. Um exemplo notório de processo que emprega esse método é o serialismo em suas diversas formas – dodecafônico, integral – e também a teoria dos conjuntos.
- **Métodos de risco** – Usados em processos que envolvem insegurança não apenas quanto ao resultado mas também a cada procedimento. São processos que envolvem a possibilidade da falha dentro de uma estrutura ou da descaracterização da forma ou da função dos materiais. Improvisações livres são um bom exemplo, embora estejam no limite da noção de composição. Processos aleatórios e experimentais em geral fazem uso corrente desse tipo de método.

C – PROCESSOS NÃO-PROPOSITAIS

São processos em que compositor não tem controle sobre o resultado final, embora tenha sobre os métodos e procedimentos técnicos. O termo "não-proposital" reflete o fato de não haver um propósito formal intrínseco na utilização desses processos. Esse termo ainda me soa impreciso, mas tenho preferido ele a outros como *indeterminista, aleatório*, ou *não-intencionais*. Indeterminista é inadequado por se referir a um campo ideológico muito mais amplo. Aleatório, pelo contrário, se refere melhor a um tipo específico de método não-proposital, como veremos abaixo. Já "não-intencional", embora seja razoavelmente satisfatório, gera confusão com o conceito de intencionalidade fenomenológica, que tem sido descrito como princípio da atividade de compor. Todo compor é intencional, ainda que possa não ter um propósito definido. Alguns tipos de método usados em processos não-propositais:

- **Automatismos da consciência** – Métodos de automatismo são muito comuns em processos indeterministas e conceituais. *Brainstorm*, escrita automática, improvisação livre, e outras técnicas que eliminem o propósito do compositor são utilizadas tanto para processar materiais previamente escolhidos quanto na própria coleta de materiais.
- **Métodos aleatórios** – Os famosos jogos de dados e de moedas do *I Ching* são apenas algumas técnicas aleatórias que podem ser utilizadas em processos não-propositais. Duas referências "clássicas" sobre esse tipo de método são o trabalho de George Brecht *Chance Imagery* e o livro *An Anthology of Chance Operations*, organizado por La Monte Young e Jackson MacLow.(cf. Bibliografia)

- **Métodos mecânicos/automáticos** – São métodos em que o processo é posto em movimento por algum mecanismo que cuida dos procedimentos de forma automática, sem interferência discreta do compositor. Um tipo muito difundido atualmente, sobretudo entre compositores universitários, é o de composição algorítmica. Na maioria dos casos, o compositor faz a programação, mas o resultado final está relativamente (ou, em alguns casos totalmente) fora de seu controle. Além dos algoritmos pode-se pensar em outros processos mecânicos de fato, em que a máquina é que resolve o resultado formal e o compositor abre mão de determinar os detalhes da performance.
- **Métodos orgânicos** – Esse tipo de método é utilizado sobretudo na *biomúsica*, quando algum organismo vivo é o gerador dos eventos que resultam na forma final e o compositor é o catalisador do processo, organizando a situação e a logística necessária para que o processo se desenvolva. No caso das chamadas *animal music* e *plant music* o processo é realizado pelo organismo (planta ou animal) e captado de alguma forma pelo compositor (eletrodos na planta, amplificação para o animal). A música realizada a partir de eletrodos captando ondas cerebrais humanas também se utiliza desse tipo de método, como é o caso da obra *Music for Solo Performer,* de Alvin Lucier.

D – PROCESSOS MÍNIMOS

Esse tipo de processo se caracteriza pela intervenção mínima nos materiais, e idealmente, pela não intervenção. Digo idealmente porque, como já foi dito, a simples escolha de um material já o afeta, já o caracteriza como objeto de compor e portanto, interfere em sua natureza mundana prévia ao ato de compor. Evitei chamar esse tipo de processo de "minimalista" para não aludir à corrente estética de mesmo nome. Embora muitos compositores minimalistas se valham de processos mínimos, na maioria dos casos eles combinam processos de várias naturezas e com um nível de elaboração que não corresponderia à nossa definição.

O exemplo mais notório de processo mínimo seria o *ready made* ou *objet trouvé,* ou seja: o material encontrado e apenas deslocado de seu contexto sem afetação na sua forma interna.

E - OUTROS PROCESSOS MENOS COMUNS

Elaborar uma tipologia completa dos possíveis processos de compor seria trabalho infinito, acredito. Listo aqui neste tópico alguns tipos de processo que não são muito comumente usados pela maioria dos compositores, processos mais presentes em ambientes marginais e experimentais e no campo da arte conceitual.

- **Deturpação**: uso deturpação aqui como termo de *status* metalingüístico já como *deturpação em si* do conceito francês de "*détournement*" usado pelos Situacionistas (cf. Anexos). Uma tradução mais literal para *détournement* seria "*desvio*". **Deturpar** geralmente é um ato proposital. Não que o *détournement* seja forçosamente casual, ao contrário, um desvio pode acontecer por acaso (ou seja: por causas inapreensíveis ou incontroláveis) mas pode também ser provocado e até mesmo calculado ou previsto. O **desvio** prevê uma regra, uma trajetória, um curso a serem desviados. A deturpação, por sua vez, atua mais diretamente na forma e no sentido do material. Uma coisa deturpada é uma coisa que tende à desnaturação, à descaracterização, à *transvalorização* (des-valorizacão ou re-valorização, etc). Em resumo, deturpar é transformar uma coisa com implicações no seu valor. Um fato deturpado é considerado "falso" em maior ou menor grau, dependendo de quanto a deturpação for evidente. Ao contrário: por isso manejamos o conceito de deturpação: ele tende a subverter, principalmente, as noções de verdadeiro e falso na área da criação. "Não há nada sem forma" (Earle Brown); "A desordem é uma ordem que não reconhecemos" (Henri Bergson).
- **Destruição e degeneração:** processos destrutivos e degenerativos não são muito comuns e nem muito fáceis de serem compreendidos por motivos óbvios. Esse tipo de processo caracteriza o que Cope (1992) classifica como anti-música: uma tendência vanguardista de "desabsolutização" radical e com forte carga conceitual que toma como material sobretudo referências contextuais da música de concerto.

3.3.5 – FORMA

O aspecto da forma, como já foi dito anteriormente, diz respeito a tudo que se dá a perceber durante e após os atos de compor – caso se determine um fim para eles. Tenho me referido a *forma* no singular (diferente dos aspectos dos *materiais* e *processos*, no plural) para enfatizar uma característica desse aspecto: a forma seria o atributo *estético* e geral e por excelência (em oposição à carga eminentemente poética e específica dos outros aspectos de compor), estando intimamente ligada à apreensão do mundo, a como percebemos as coisas. Com isso quero ressaltar a relação íntima entre nossa percepção de formas nas coisas do mundo e a *potência de formação* – a capacidade de dar forma a algo – típica da atividade de compor. A partir daí vamos estabelecer a relação da forma com os outros aspectos internos de compor (materiais e processos).

3.3.5.1 – Forma e material

A percepção da forma é um fator determinante na objetivação das coisas do mundo para convertê-las em material de compor. Seguindo um princípio básico de *Gestalt*, podemos entender a percepção de formas como o destaque de objetos num fundo. Chamarei isso de *contingência da forma*. No caso de compor, a forma já se materializa (ou seja, vira material e pode ser afetada ou processada) quando a separamos do fundo. No nível mais amplo, o mundo é o fundo de onde se destacam todas as formas.

Por exemplo: se num contexto urbano, saturado de informação sonora, percebo um som interessante – digamos uma máquina qualquer cujo padrão rítmico me chame a atenção – essa forma (o som da máquina) se destaca do fundo/mundo e poderá me servir de material para compor. Enquanto estou apenas percebendo, sem ativar nenhuma intenção de afetar ou deslocar essa forma de seu contexto, ela é tão somente uma contingência da minha percepção, e poderíamos dizer que é um *material virtual*. A partir do momento que resolvo fazer algo com aquilo, a forma destacada do fundo adquire outro status, o de *material atualizado* e pode, inclusive, mudar sua configuração, por um processo de afetação formal. Essa forma, destacada do fundo e até certo ponto isolável, é a *forma do material*.

Esse seria o plano *contingencial* da forma, quando nossa percepção destaca formas no mundo, que poderão ser usadas como material de compor.

3.3.5.2 – Forma em processo

Já em relação aos processos, o aspecto da forma se apresenta como transitório. Essa é, aliás, a principal diferença operacional entre materiais e processos: o material é um **objeto** da nossa percepção e podemos concebê-lo, ao menos hipoteticamente, de maneira atemporal; o processo, por sua vez, é uma **ação** sobre o objeto, não podendo prescindir de seus aspectos transitórios e temporais intrínsecos. Nesse caso, a forma dos processos deverá ser pensada como uma forma *em* processo, e esquematicamente podemos estabelecer estágios para ela. É nesse ponto que muitas teorias de compor se concentram, às vezes dedicando-se a descrever estágios muito detalhados dos processos de compor em direção à conquista de uma forma definitiva (a composição pronta, ou a obra). No nosso caso, lidaremos, de maneira reduzida, com três estágios da forma em processo que não respondem à necessidade de uma forma final, embora possam culminar nela. Esses

estágios estão organizados aqui numa ordem que vai do estágio mais transitório e virtual – a *formação* – passando por um estágio de relativa atualização formal mas ainda aberto a virtualidades interpretativas – o estágio das representações, ou *meta-forma* – até o extremo da atualização na *performance*.

3.3.5.3 – Formação

O primeiro estágio é o mais amplo que corresponde à própria dinâmica incessante entre as formas percebidas durante o processo, e o reprocessamento constante dessas formas, até um ponto de desistência ou satisfação. Chamo esse estágio de *formação*. Os processos no estágio de formação podem ser referidos sempre por verbos no gerúndio (como quando estamos *filtrando* um som no computador, *elaborando* uma série de doze sons, *orquestrando* um acorde). Uma vez que essa formação chega a um ponto satisfatório, as formas resultantes podem ser usadas como materiais e os processos sofridos restam apenas como vestígio (o som *filtrado*, a série *elaborada*, o acorde *orquestrado*).

Esses materiais têm forma, mas ela é, como vimos, contingente e não mais transitória. Pode-se escolher um desses pontos de chegada como a forma final e abandonar o processo de compor ou pode-se reiniciar o processamento a partir dessa forma materializada. Caso se inicie um novo processamento sobre esses materiais, o processo de formação é retomado. Essa é uma visão hiper-simplificada do estágio de formação. Numa perspectiva mais ampla, compor uma música complexa, com muitas partes e utilizando uma gama vasta de materiais engendra uma dinâmica também complexa entre formação e formas contingentes que se convertem em novos materiais. Aí está a dificuldade de falar da *forma em processo*, uma vez que ela se condensa e se dilui continuamente. No estágio de **formação** estamos trabalhando o tempo inteiro com a forma como *virtualidade* e *potência*.

3.3.5.4 – Representações ou META-FORMA

O segundo estágio é o estabelecimento de uma meta-forma representativa de uma outra forma referente. A meta-forma a que me refiro diz respeito a algo muito comum em todos os processos de compor. Na maioria das vezes essa meta-forma representa um cerne formal que o compositor esteja perseguindo: uma forma finalizada ou uma obra. O exemplo mais notório de meta-forma é a partitura na música ocidental. Uma partitura musical, em seu sentido tradicional, é (ou tem) uma *forma em si,* mas sua forma é uma representação virtual do que deve vir a ser a

música "de fato" (soando). Essa representação, nesse caso, é tão forte que alguns autores chegam a atribuir à partitura o status de representante ontológico fundamental da forma musical, ou, como defende Nattiez: "o nível neutro da obra de arte"[198].

É preciso aqui apurar a percepção sobre as formas de representação formal da música. Para começar, a ideia de partitura não se limita à representação gráfica no sistema de notação classificado por Pergamo (1973) como "notação ortocrônica", que é a escrita musical métrica desenvolvida no período da prática comum e ainda hoje a mais amplamente usada. Além dessa "partitura" existe todo um campo de possibilidades descritivas e prescritivas de eventos musicais representáveis por outros tipos de codificação gráfica ou textual. Como exemplos amplamente empregados posso citar, por um lado, o campo da notação gráfica – cuja representação se dá numa relação direta entre signo visual como virtualidade aberta e sua atualização subjetiva pelo intérprete – e por outro a notação verbal, onde os atos e eventos geradores da forma atualizada (a performance) são descritos e/ou prescritos por textos puros, sem auxílio de sinais gráficos adicionais. A partitura tradicional emprega tanto métodos gráficos (os símbolos e as convenções de leitura) quanto verbais (indicações de caráter e outras instruções necessárias).

A meta-forma, como dito, deve necessariamente representar uma outra forma de referência. Essa representação pode ser *prescritiva* – quando a meta-forma representa um esquema de instruções para que se realize uma performance musical – ou *descritiva*, quando se propõe a interpretar a forma de referência *a posteriori*. Uma partitura, uma cifra, uma instrução verbal para que se realize uma ação musical, são meta-formas prescritivas: o compositor costuma se valer dessa modalidade para viabilizar a realização de suas ideias musicais no mundo. Uma transcrição, uma análise, uma gravação, são meta-formas *descritivas* uma vez que se referem a uma forma dada anteriormente não no intuito de performá-la mas de explicá-la ou demonstrá-la. É claro que essa classificação em prescritiva e descritiva

---

[198] Como vimos no início deste capítulo, Nattiez (1987) defende que a partitura é o que define a forma da obra de arte musical, sendo ela "o nível neutro" da obra, interposto entre a *poiésis* do compositor e a *estésis* do ouvinte. Essa concepção ressoa o pensamento do fenomenólogo polonês Roman Ingarden, para quem a obra de arte musical é uma entidade "puramente intencional" cuja "fonte do ser está nos atos criativos do compositor" e cujo "fundamento ôntico está na partitura" (INGARDEN, 1989, p.91). Considero ambas as concepções, embora sofisticadas e válidas em certos contextos, um tanto etnocêntricas e epistemicamente limitadas por desconsiderarem os casos em que a música, mesmo com uma forma definida e repetível, não tenha um registro escrito em partitura, como na tradição oral ou na maioria dos casos da música eletroacústica, por exemplo.

depende mais do uso que se faça do que do suporte em si. Por exemplo: se a leitura de uma análise ajuda a preparar a interpretação de uma performance da música analisada, essa análise terá sido usada em função prescritiva; por outro se ouço uma música acompanhando com a partitura, a meta-forma estará desempenhando uma função descritiva, colaborando com minha audição.

As meta-formas de representação descritiva, sobretudo, devem ser entendidas como criações interpretativas. Uma análise ou uma crítica de uma música, por mais coerentes que nos pareçam, são interpretações e formalizações daquela forma referente, sendo portanto criações *sobre* ela. Isso relativiza a autoridade do analista, mas por outro lado enfatiza o caráter criativo da análise. Se toda análise é uma interpretação, o analista, como o músico que lê uma partitura ou o ouvinte que assiste a um concerto, está preenchendo as lacunas indeterminadas da forma dada à sua percepção com elementos de sua própria criação, que não necessariamente estão explícitos na forma de referência, mas são sim inferidos pela leitura (*estésis*) do analista. A proposição analítica é uma *poiésis* como a composição, mas seu output, ao menos a princípio, é uma meta-forma descritiva. Mas é por isso mesmo que a análise (assim como a crítica) influencia performances e interpretações posteriores, por ser ela mesma uma performance interpretativa.

Além das partituras (tradicionais, verbais, gráficas) outras formas de registro, tanto prescritivo quanto descritivo, podem servir de meta-forma ou representação da forma de referência. A gravação é uma dessas meta-formas. Uma outra meta-forma é a estrutura básica passada oralmente das canções folclóricas ou populares antigas, anteriores ou alheias ao paradigma da gravação mecânica. A representação em meta-formas levanta a questão da ontologia formal das peças de música, consideradas como objetos puramente intencionais (v. nota de rodapé na página anterior) e reforça o desinteresse, aqui neste trabalho, pela definição do que seja a "obra" musical, uma vez que a experiência de criar (compor) e a experiência de fruir (escutar, assistir etc) música são altamente subjetivas, embora "objetificáveis". A obra musical me soa sempre como uma fantasmagoria, uma entidade de fato puramente ideal, se dissociada de seus sentidos contextuais.

Toda meta-forma deve ter um *suporte* onde possa apresentar sua representação da forma de referência. No caso das partituras o suporte é o texto, a linguagem gráfica ou ambos combinados. No caso de peças gravadas o suporte é a gravação, ou melhor, o tipo de mídia em que a meta-forma estiver gravada. No caso

de formas passadas oralmente o suporte é o discurso falado e outras formas de transmissão (solfejos, mnemônicas etc), sendo que neste caso podemos dizer que a própria representação tem uma forte carga de variabilidade devido ao efeito “telefone sem fio”, com a perda, incorporação ou deturpação de informação a cada transmissão. É possível imaginar e propor outros suportes além desses. Há casos de partituras em suportes físicos tridimensionais, ou mesmo mecanismos articuláveis, determinando as variações da forma na própria estrutura do suporte, como é o caso da minha peça *Aliás* cujo suporte é um cubo mágico. Na verdade, o cubo não é apenas uma meta-forma, mas também uma matriz formal, como um algoritmo. Veremos isso em detalhe no capítulo 4.

3.3.5.5 – Performance

A performance é o estágio mais *atual* da forma musical. Por performance me refiro a todo evento musical enquanto acontece e é percebido. Um concerto, a escuta de uma gravação, uma improvisação, podem ser considerados performances se temos contato com eles enquanto ocorrem. Digo que a performance é o estágio mais atualizado da forma porque considero a forma como o lado estético e “estésico”(perceptível) de compor e assim coloco a performance mais na *estésis* que na *poiésis*. Não me refiro aqui a performance apenas como interpretação e nem subentendo a conotação de “desempenho” que a palavra carrega. *Per-formar* é formar completamente, (análogo a *per-fazer* ou *per-correr*) e como as formas são um atributo perceptivo, considero que o momento do contato dos nossos sentidos com o fenômeno musical acontecendo é a performance.

Pode parecer estranho deslocar a ideia de performance de sua situação habitual como o desempenho de um intérprete, mas se aceitarmos também que a interpretação ocorre tanto em atos externos perceptíveis por outros (tocar um instrumento, manipular uma mesa de som, reger um grupo, etc) quanto em atos puramente intencionais ou solitários (escutar a música, perceber suas formas, compor) consideraremos um outro lado da performance. Há *performances* também na escuta e no ato de compor.

O momento da performance é único: é quando a forma, dada a nossa percepção, é definitiva e irreversível. Uma performance gravada, descrita ou lembrada posteriormente não é idêntica ao momento vivo de sua atualização e

podemos comprovar isso pela nossa experiência, pelos detalhes que nos escaparam ao ouvirmos a gravação ou que forjamos ao puxar a performance pela memória.

Pensemos num exemplo tradicional para entender melhor a dinâmica entre formação, meta-forma e performance: Um compositor compõe uma peça para piano. Enquanto ele está compondo, a peça está em formação. Durante essa formação, há uma performance sendo realizada pelo compositor, ele vive o momento de compor de maneira irreversível, tomando decisões a partir das formas contingentes que vai apreendendo e escolhendo no processo. Ainda que volte em ideias antigas ou refaça algo que desfez isso não implica numa reversão do processo, e sim numa negociação entre sua intencionalidade e a resiliência dos materiais. O compositor registra as formas contingentes que lhe agradam e que vão contribuindo para construir a forma total de sua peça, representando-as na meta-forma de rascunhos, anotações, gravações e trechos de partitura. Quando o compositor se dá por satisfeito ele interrompe o processo de formação e registra a representação da meta-forma de sua “obra”: escreve a partitura final.

O pianista de posse dessa meta-forma registrada em partitura, procede a uma nova formação, interpretando a peça o mais fielmente possível (ou desejável) mas também criando nas brechas de indeterminação que todas as meta-formas contêm. No momento do concerto, a apresentação pública da música, há um ápice de atualização poético-estética provocado pelo contato das interpretações do músico que toca e do ouvinte que escuta a música. O poder de decisão do compositor (caso não seja ele mesmo o pianista) está excluído nesse momento; tudo que ele podia fazer já foi feito, a meta-forma foi atualizada em performance e qualquer erro em relação à partitura consiste na variação natural que todas as atualizações têm em relação a suas possibilidades virtuais. Essa é de fato forma “final” de uma obra musical.

Evidentemente o conceito de performance como tratado aqui não depende da existência de uma meta-forma (seja partitura ou outra) e nem de uma estratificação entre compositor, intérprete e ouvinte. Para dar um exemplo no extremo oposto, se realizo uma improvisação livre, sozinho no meu quarto, condenso nesse momento, e na minha intencionalidade, todos os estágios da forma. A formação e a performance, nesse caso, são uma só e a mesma coisa. Essa situação prescinde de meta-forma, sendo uma forma gerada diretamente de mim para mim mesmo, não precisando portanto ser representada para que alguém interprete. Porém, posso gerar uma

meta-forma posterior à performance, caso eu grave a situação ou se tentar descrevê-la de alguma maneira. A descrição desse evento, porém, é completamente dispensável para a existência da forma, o que nos leva a concluir que o estágio da representação formal não é essencial no aspecto da forma, embora seja quase onipresente na atividade de compor.

Uma situação de improvisação como descrita acima também enfatiza a performance de compor. Se crio instantaneamente enquanto toco, estou processando materiais para gerar essa forma a que chamo de *improviso*. Como no caso do improviso da vida cotidiana – quando resolvemos uma situação imposta de última hora a partir dos recursos disponíveis – a improvisação musical se realiza também a partir dos recursos disponíveis: o repertório de materiais, processos e formas virtuais é atualizado no instante da performance. O improviso, por mais "livre" que seja, se dá a partir de nossa experiência (*Erfahrung*) adquirida pelas nossas vivências (*Erlebnisse*) musicais. Nos casos de improvisação idiomática (como ocorre no jazz ou na prática dos cantadores sertanejos, entre outros contextos), o momento mais "compositivo" da performance seria onde a forma básica se simplifica para dar espaço a um ou mais solistas (como o repente dos cantadores ou o solo no jazz) que *performam* atualizando um repertório virtual de elementos (escalas, modos e frases adaptadas à harmonia, no jazz; versos-chave e rimas encaixadas na forma métrica, no repente).

De tudo isso, devemos nos concentrar no caráter de *ato* da performance. É esse ato que fecha um sentido formal específico na percepção de quem o testemunha, o que determina muito do nosso entendimento de forma. Todas as vezes que assisti a um concerto com músicas minhas (representadas em partitura e interpretadas por músicos tocando) fui surpreendido por coisas e situações formais que eu não tinha imaginado. Não apenas sons que não escrevi (e não porque os músicos errassem, mas porque "aquele acorde" me soava de outro jeito na cabeça, no piano ou no programa de notação), mas também por sensações que eu não suspeitava experimentar, imaginando estar ouvindo a "mim mesmo". As performances de músicas minhas das quais eu não participei ativamente, a não ser via partitura, sempre foram performances de uma outra música que não a que eu havia idealizado e representado na partitura... e curiosamente isso quase sempre me agradou.

3.3.6 – INSPIRAÇÃO

Chegamos ao último termo do modelo e o que considero o mais difícil de "defender". Como venho dizendo desde o início, a inspiração é, juntamente com o contexto, uma das *condições* de compor. Da mesma forma como associo o contexto com o Mundo, associarei a inspiração com a *intencionalidade* do compositor, focando num caráter específico da intencionalidade, a *Erschlossenheit* fenomenológica: a *abertura* em geral para o mundo-da-vida, que pode fechar o foco eventualmente no "destrancamento" (*dis-closure*) da percepção para determinados objetos da consciência, ou em *desfechos* compositivos, no caso da proposição de formas contingentes específicas. Quando compomos, todos os objetos da consciência estão arriscados a serem transformados em música, mas só alguns o são de fato.

Entendo a inspiração como uma *condição* de compor porque acredito que compor é retirar coisas do mundo e mexer com elas, alterá-las, criar algo que não existe a partir de algo que existe. Nesse sentido, inspirar-se é esse ato de captar as *impressões* que temos do mundo. Aí, suspeito, surge a faísca da vontade de compor: se *inspirei* coisas do mundo, posso precisar *expirar* quando estiver saturado. O mundo me deixa *impressões*, e posso querer devolver isso como *expressões*. Essa metáfora rítmica (alternância de *in-* e *ex-)* e corporal – respiratória (no caso da ins-/ex-piração), cardíaca (no caso da im-/ex-pressão) – descreve o que imagino ser o estado sensível de muitos compositores, além de mim mesmo, enquanto compõem. Estamos sempre *inspirando* e *expirando*: "pirando para dentro e para fora" na piada sensata que se faz por aí.

O *ato de compor* depende dessa coleta de ares, mas também é determinado pelo que nos toma de assalto, pelo que percebemos desavisados, pelo que vamos aprendendo a perceber, pelo que nos *impressiona* involuntariamente tanto quanto pelo que propositalmente procuramos para nos impressionar. Todo esse campo de sensações, relacionado à nossa capacidade de apreender formas no mundo, faz parte da condição de *inspiração*, neste modelo que proponho. Mas a inspiração também tem seu aspecto intencional: podemos estudar inspiração, podemos ativar e desativar nossa inspiração, podemos refinar ou especializar nossa inspiração.

O que importa é que há um estado em que alguém se coloca – ou é colocado, isso faz pouca diferença prática – que viabiliza uma percepção das coisas do mundo direcionada a uma atividade específica: compor. As características específicas

desse estado dependem da vivência de cada compositor, o limite do que pode ser objetivado para virar material sendo determinado pelo tipo de consciência que cada um tiver de seus contextos. É essa consciência do contexto que determinará também o desejo de interferência ou de inserção do compositor no mundo que o cerca. Se a atividade de compor propõe algo "outro", alguma configuração em certa medida inédita, isso se dará em relação ao contexto que o compositor estiver objetivando – e essa objetivação é um efeito colateral da inspiração.

Se, por exemplo, no início do século XX a proposição dos compositores da escola de Viena era des-hierarquizar as doze notas, um de seus contextos de referência, nesse particular, era o mundo tonal das alturas temperadas e as ordens implícitas e explícitas da centricidade que determinavam esse contexto. Mais ou menos na mesma época os futuristas italianos (e solitariamente Edgard Varèse, Henry Cowell, George Antheil, Alóis Hába e outros compositores[199]) propunham o ruído de altura indefinida e os microtons como material da "outra" música. Para eles o contexto de referência era o mundo dos sons de altura definida em geral, ao qual eles contrapunham a totalidade dos sons, apontando para a mudança de paradigma que aconteceria na música ocidental no decorrer do século XX.

A dinâmica inspiratória se mantém igual, acredito, ao longo das épocas, pois ela não se refere a um tipo de processo ou material específico, e sim à nossa capacidade de percepção e implicação contextual – seja ela consciente ou não, assumida ou apenas praticada. A apreensão de elementos de um contexto de referência e o impulso de fazer algo com aquilo são os fatores determinantes de qualquer atividade criativa, dentre elas compor música. A inspiração seria esse fator de ligação entre o Mundo e a criação de um novo mundo, catalisada pela pessoa (ou o organismo, como prefere Laske) que realiza o ato de compor. A partir do momento que realiza esse ato, esse "organismo" pode ser chamado de compositor.

Para falar com mais propriedade da inspiração, utilizarei o procedimento adotado no primeiro capítulo para delinear o campo da música mundana: apresento a seguir uma breve arqueologia da inspiração, abordando termos relativos a essa condição em enunciados escavados de épocas e contextos variados.

---

[199] Cf. LOMBARDI: *Futurism and Musical Notes*. In UBUWeb papers (www.ubu.org/papers)

3.3.6.1 – Fantasia e imaginação

Para começar, volto ao termo que dá título a este capítulo, *Fantasia*. Como já foi visto, uma das traduções do termo grego *φαντασία* (fantasia) é "representação". Fantasia, é uma palavra também derivada do verbo *φάινω* (*fainó*: aparecer, dar-se a ver), a mesma raiz de *φαινόμενον* (fenômeno). Uma outra tradução de fantasia, amplamente empregada pelos autores romanos como Cícero, Longinus e Luciano[200], era *imaginatio* (imaginação). Se considerarmos o sentido original de ambos os termos, *fantasia* seria a capacidade interna de perceber ou conceber "aparições", assim como *imaginação* seria a capacidade de gerar imagens mentais. Para Aristóteles, a fantasia era um fator de mediação entre a percepção sensorial (*αίσθήσις* [estésis]) e o pensamento consciente (*λόγος* [logos]) ou a vontade (*βουλησις* [boulesis]).

> Em *De anima* III.3 Aristóteles descreve como a fantasia faz mediação entre a experiência sensível e o pensamento, e diferencia entre *fantasia aisthetiké, fantasia bouleutiké*, e imaginação reprodutiva.
>
> […] para Aristóteles *fantasia aisthetiké* se refere à imaginação que coopera apenas com a percepção, enquanto o tipo superior de imaginação, a *fantasia bouleutiké* ou *logistiké*, participa do raciocínio e da deliberação, e nos animais racionais controla a *fantasia aisthetiké*. A imaginação deliberativa junto com a vontade (*boulesis*) direciona a mente enquanto ela toma decisões.[201]

Consideremos portanto essas duas categorias aristotélicas, que podemos também chamar respectivamente de *imaginação perceptiva* e *imaginação intencional* (ou lógica). A *imaginação perceptiva*, ou "*fantasia estética"*, é a capacidade pura do nosso aparato sensorial de ser afetado, estando mais intimamente ligada aos nossos sentidos primários – entre eles a audição, a visão e o tato, que estão diretamente implicados na experiência musical prática. Já a *imaginação intencional* ou "*fantasia volitiva*" seria o que, na atividade de compor, determinaria o campo das escolhas. A palavra grega *βουλησις*(boulesis) significa literalmente "vontade, força de vontade, querer". Essa imaginação direcionada pelo querer, possível de ser expressa num discurso (*logos*) é uma ideia fundamental que

---

[200] cf. SUMILLERA, 2011, p. 62; 65

[201] In *De anima* III.3 Aristotle describes how phantasy mediates between sense- experience and thought, and differentiates between *fantasia aisthetiké*, *fantasia bouleutiké*, and reproductive imagination. [...] for Aristotle *phantasia aisthetiké* refers to the imagination that cooperates only with perception, whereas the superior type of imagination, *phantasia bouleutiké* or *logistiké*, participates in reasoning and deliberating, and in rational animals controls the *phantasia aisthetiké*. The deliberative imagination along with the will (*boulesis*) directs the mind when taking decisions. (SUMILLERA, 2011, p. 65)

vem ressoar na concepção extensa de inspiração com que trabalhamos aqui. A inspiração é uma condição de negociação entre a intuição e as intenções do compositor. Veremos isso mais detalhadamente em breve.

É interessante observar a distinção entre a concepção das fantasias *estética* e *lógica* ou *volitiva* em Aristóteles e a ideia, mais difundida e amplamente conhecida, de possessão e furor involuntários associada com o conceito de inspiração. Platão, no *Fedro*, toca nesse ponto explicitamente, fazendo distinção entre o *poietés* (criador, poeta, compositor) que é afetado pelo "furor divino" (*mania*) e o que faz uso apenas das suas habilidades ou artes (*techné*):

> E um terceiro tipo de possessão e loucura vem das Musas. Esse toma conta de uma alma gentil e pura, excitando-a e a inspirando para canções e outras poesias, [...] Mas aquele que sem a loucura divina vem às portas das Musas, confiante de que vai ser um bom poeta pela arte, não encontra sucesso, e a poesia do homem são desaparece na nulidade antes da do louco inspirado.[202]

Platão se refere à inspiração poética (criativa) ou musical (das Musas) como um "terceiro tipo" de possessão em relação aos quatro de sua lista: sendo o primeiro e o segundo, respectivamente, o mistério (possessão hierática) e a profecia (possessão profética) e o quarto o amor[203].

Essa concepção de inspiração como recepção mística, possessão, furor ou loucura é constante em muitos autores e dominante desde a antiguidade até princípios da era moderna. Isso é compreensível se levarmos em conta o caráter animista e teísta da cultura ocidental antes do paradigma racional ser aceito como parâmetro dominante do pensamento. A alta dose de intuição e a indeterminação fundamental dos processos criativos em geral ainda hoje desafiam explicações mais lógicas ou científicas – ainda que haja estudos nos campos da psicologia cognitiva e das neurociências que se ocupem dos processos criativos, o aspecto geral da capacidade humana de representar (fantasiar) as vivências e experiências em atos de criação (artística e outras) ainda permanece relativamente inacessível a descrições determinantes e definitivas. Aliás, isso soa inclusive como uma contradição em termos: desvendar o mistério da potência criativa humana seria em

---

[202] And a third kind of possession and madness comes from the Muses. This takes hold upon a gentle and pure soul, arouses it and inspires it to songs and other poetry, and thus by adorning countless deeds of the ancients educates later generations. But he who without the divine madness comes to the doors of the Muses, confident that he will be a good poet by art, meets with no success, and the poetry of the sane man vanishes into nothingness before that of the inspired madmen. (SUMILLERA, op.cit, p. 276)

[203] op. cit, p 280

si mesmo uma "*fantasia lógica*", e as descrições existentes seriam expressão de um desejo de descoberta/invenção, mais do que de uma verdade revelada em si.

Por isso, se fizermos um exercício de deslocamento epistêmico, tentando compreender a leitura do mundo num paradigma "encantado"[204], é plausível considerar a atribuição da responsabilidade sobre atos dos quais não temos total controle ou entendimento a entidades superiores, sobredeterminadas em relação à nossa vontade humana. A ideia da inspiração como sopro divino – a própria ideia de um *spiritu* (*sopro*) que nos é injetado por uma divindade – é uma metáfora bastante razoável para o processo de absorção de sensações e coisas do mundo a partir de nossa abertura fundamental. O termo latino *afflatus* (*ad flatus*: "ao/do vento") era usado pelos autores romanos no mesmo sentido:

> No *De oratore*, Cícero discute a teoria da inspiração nos seguintes termos: "Pois frequentemente tenho ouvido que – como se diz, Demócrito e Platão teriam deixado registrado – nenhum homem pode ser um bom poeta se não estiver inflamado com paixão, e inspirado por algo muito parecido com um furor". A descrição de Cicero do estado mental do poeta como *inflamatio animi et quidam adflatus quasi furore* (um estado de quase loucura ou delírio) mostra que ele entende que esse *furor* está conectado com a inspiração ou possessão da divindade mais do que com a loucura. Mais tarde, na poesia da Era Imperial, as Musas perdem espaço, e são gradualmente desvalorizadas ou substituídas até serem finalmente rejeitadas nos primórdios da poesia Cristã.[205]

E no entanto, apesar da negação do arquétipo pagão das Musas, a ideia de inspiração divina é similar à "revelação" judaico-cristã, esta apenas com uma carga mais pesada de sacralidade no texto, obra ou canção resultante. Essa inferência da inspiração no campo da poesia é inevitável pois, até meados da idade média, e mesmo depois, a ideia de música não se restringia a uma "arte dos sons" e a figura do compositor distinta de um *poietés* (criador) em geral só vem se firmar em finais da Idade Média e início do Renascimento. Independente disso, o modelo de pensamento que considera a fonte da criação como uma recepção quase mística (ou, totalmente mística) prevalece até o romantismo, apenas mudando o agente,

[204] cf. referencias ao desencanto do mundo, no cap. 1.

[205] In De oratore, Cicero discusses the theory of inspiration in the following terms: "For I have often heard that –as they say Democritus and Plato have left on record– no man can be a good poet who is not on fire with passion, and inspired by something very like frenzy". Cicero"s description of the mental state of the poet as *inflamatio animi et quidam adflatus quasi furore* (a state of quasi madness or delirium) shows that he understands that furor is connected with inspiration or possession of divinity rather than madness. Later, in the poetry of the Imperial Age, the Muses lose ground, and are gradually devalued or replaced until they are finally rejected by early Christian poetry. (op. cit, 278)

passando das Musas para Deus e voltando a uma versão alegórica das mesmas Musas no romantismo, substituídas por uma habilidade inata: o Gênio.

O sopro, o entusiasmo (*enthousiasmós:* o deus inserido), o *afflatus* e outras concepções da inspiração como fenômeno onde o sujeito da criação poética é passivo, são aspectos da abordagem mais difundida do fenômeno que designo aqui por inspiração. Mas a inspiração como condição de compor envolve tanto a indeterminação das fontes dos *desfechos* quanto a habilidade da *abertura* para as coisas do mundo. Esses dois aspectos fazem parte do que em fenomenologia se denomina *Erschlossenheit*. Retomando a explicação do tema, exatamente como já foi visto:

> O termo alemão *Erschlossenheit* - traduzido frequentemente em português como 'abertura' e em inglês como '*disclosure*' - se refere à disponibilidade do ser para perceber o mundo. Também pode se referir a uma abertura repentina, uma culminância na intuição de experiências. Nesse último sentido, chamaremos a 'abertura' de 'desfecho', o que traz a palavra mais perto de sua acepção original. [...] A palavra 'desfecho' evoca ainda uma solução, ou mais precisamente, uma culminância de um processo. (Cf. Cap. 1, desta tese)

A *abertura* (condição geral) e os *desfechos* (culminâncias específicas) são os dois aspectos processuais da inspiração. O compositor se coloca num estado de *abertura* para o mundo que viabiliza a tradução de suas percepções em *desfechos* expressivos. Mesmo nos processos mais racionais há uma abertura fundamental e intuitiva que regula as ações de quem compõe, pois não podemos agir à revelia de nossas percepções, mesmo que estejamos num estado alterado de consciência – como é o caso de pessoas que induzem inspirações através do uso de psicotrópicos ou técnicas de indução ao transe. A rede subjetiva de fatores intuitivos que determinam sobretudo as escolhas, mas também outros aspectos processuais e formais no ato de compor é uma condição necessária desse ato, ainda que alguns compositores queiram crer que todos os procedimentos que utiliza ele são determinados por algum fator definível em termos puramente racionais. Isso, porém, não quer dizer que o compositor não tenha controle sobre seus atos, ao compor, mas apenas que esse controle é dividido entre suas intenções conscientes e o filtro da sua intuição.

3.3.6.2 – Intuição e intenção

Por isso afirmo que a condição da inspiração depende de dois princípios fundamentais da consciência do compositor: a intuição e a intenção. A intuição seria

a habilidade perceptiva de captar objetos inspiratórios em movimento, lembrando da proposição de Bergson de que "a intuição opera na duração"[206]. Isso quer dizer que por meio da intuição filtramos e selecionamos fenômenos que ocorrem no tempo e deixam impressões na nossa consciência. A intenção, por sua vez, é um direcionamento a esses objetos da consciência. É por meio de atos intencionais que nos colocamos problemas compositivos, por exemplo. Mas é importante ter cuidado para não confundir intenção com propósito. A intenção, embora seja direcionada e consciente, nem sempre tem um direcionamento específico a um resultado desejado, ou um propósito.

A partir dessa divisão da inspiração em seus aspectos intuitivo e intencional, podemos fazer um resumo do campo dessa condição de compor, comparando com outras acepções vistas neste esboço de arqueologia.

gráfico 11 - quadro comparativo entre intuição e intenção

INTUIÇÃO	INTENÇÃO
habilidade perceptiva	direcionamento da consciência
φαντασία αίσθετική = fantasia estética = imaginação perceptiva	*φαντασία βουλευτική* = fantasia volitiva = imaginação intencional
estésis	Poiésis
abertura para o mundo-da-vida	desfechos criativos
wit (inteligência inventiva)	*fancy* (elaboração inventiva)

Os dois últimos termos da comparação, que não foram mencionados anteriormente, são usados por John Locke no seu "Ensaio sobre o entendimento humano" (LOCKE, 1999). Em seu modelo da mente humana, Locke sugere que as ideias se associam umas às outras na forma de ressonâncias, como cordas que ressoam por simpatia. Nesse caso a inspiração seria uma associação natural e um pouco aleatória de ideias que poderiam culminar num uníssono repentino (o que chamo aqui de "desfecho"). O *wit* ou *inteligência inventiva* seria a capacidade de perceber unidades e diferenças em grupos, uma capacidade perceptiva que viria a ser estudada pela psicologia da *Gestalt* séculos depois. Já *fancy* (contração de *fantasy*) seria a habilidade de elaborar invenções, relacionada diretamente com a capacidade do *wit*.

A associação respectiva da intuição com a *estésis* e da intenção com a *poiésis,* embora um tanto forçada, é válida para o caso do ato de compor, já que a

[206] Cf. Capítulo 1 desta tese.

intuição é vista aqui como uma capacidade ou "método" (como defendem Bergson e Deleuze) de filtragem dos fenômenos, presente na percepção do indivíduo, e a intenção é o direcionamento a objetos na forma de ações, sendo portanto um "fazer".

3.3.6.3 – Inspiração e ideia

É necessário abrir um espaço para discutir a noção de "ideia", no campo da inspiração, por ser esse termo evocado por muitos compositores e autores como ponto inicial do processo de compor. Autores como Laske, Reynolds e Schoenberg (para citar alguns já vistos no capítulo 2) colocam a **ideia** como um "start" compositivo, mas ainda anterior ao processo de compor em si. Gostaria de enfatizar a distinção entre essa concepção de ideia e o que seria o seu equivalente no modelo fenomenológico de compor.

O que esses e outros autores definem como ideia, seria um primeiro desfecho que surge na intencionalidade do compositor. Esse desfecho pode se revelar de muitas formas, desde um insight súbito provocado pelo contato entre a consciência do compositor e algum objeto intencional que a excite, até uma culminância de um processo intuitivo mais ou menos longo e submerso.

Dois exemplos para clarear:

> 1 – ouço um disco de vinil arranhado tocando um *loop* meio claudicante na radiola e isso me dá uma "ideia" instantânea de compor algo com esse material (loop de vinil arranhado). Essa ideia, oriunda de um insight simples, dá origem a um processo experimental e investigativo sobre as possibilidades do material e pode gerar, como consequência, uma composição muito elaborada ou apenas um improviso inócuo. Não importa, o desfecho está na simples configuração da forma contingente que se converte em material virtual de compor (em ambos os casos, o mesmo loop de vinil arranhado).
> 2 – uma vez que a ideia do loop de vinil arranhado tenha se assentado na minha experiência, ela pode permanecer latente, supostamente oculta, até que algum outro contato da minha consciência com um objeto intencional provoque uma culminância resultante desse processo intuitivo, a cujo desenvolvimento eu posso não ter tido acesso racional, ou pensado. Ouço um CD arranhado (sabemos que o efeito sonoro da leitura laser é muito diferente da agulha voltando ao ponto do arranhão no sulco do vinil) e isso me remete à "ideia" que estava latente no caso do vinil. Agora o desfecho é outro e mais inusitado. A ideia do loop de vinil "ressoa" (como propõe o modelo de Locke) no CD e "*desfecha*" uma nova ideia: fazer sulcos na superfície plástica do CD e para provocar loops que serão tocados pela agulha da vitrola.

O processo inspiratório descrito acima é real e aconteceu comigo na criação da série de Músicas de Risco (v. capítulo 4, para mais detalhes). Utilizei esse exemplo para tentar explicitar o que a noção de ideia tem em comum com a de 'desfecho'. A diferença, porém, entre uma e outra, é que desfechos podem ocorrer em qualquer ponto do processo compositivo, desde o "start" até a desistência, e que ele pode ser resultado de um *insight* que traga uma forma contingente mais ou menos inteira, ou de uma descoberta gradual , racionalmente construída ou completamente oculta nos processos intuitivos.

O que Laske chama de "plano baseado numa ideia" e que ele coloca como o início do processo de compor é apenas uma entre diversas possibilidades. A ideia como desfecho instantâneo de uma forma (ou, o insight) pode ser ela mesma representativa do processo inteiro, como ocorre muitas vezes em obras conceituais, ou pode ser completamente abandonada, ao longo de processos construtivos mais ou menos compridos.

Acredito que a instituição da *ideia* como instância privilegiada do ato de compor é contraditória: ao mesmo tempo que considero indispensável a existência dessas formas contingentes – que às vezes são idênticas à composição em si – não acredito na precedência temporal da ideia sobre o ato de compor, pois um experimento "vazio" e inconsequente pode, ao contrário, culminar numa ideia, e nesse caso o compor já estava em pleno processo quando surge o primeiro desfecho. A abertura estava lá, atuante, e a ideia (=desfecho) é consequência dessa condição, e não causa do compor, nesse caso.

3.3.6.4 – Referências à Inspiração em Falas de Compositores

Para arrematar as considerações feitas sobre a condição da inspiração farei uso de outro procedimento já visto aqui neste trabalho. Veremos alguns trechos de falas de compositores sobre o tema, seja usando explicitamente o termo "inspiração" ou fazendo referência direta à abertura e aos desfechos no processo de compor.

O primeiro trecho, extraído da "Nova Estética da Música", de Ferrucio Busoni (BUSONI, 1911) apresenta a relação entre a representação formal (meta-forma) da notação e a inspiração:

> A notação, a transcrição [*writing out*] de composições, é primariamente um expediente engenhoso para captar uma inspiração, com o propósito de explorá-la mais tarde. Mas a notação está para a improvisação como o retrato para o modelo vivo. É o interprete que resolve a rigidez dos signos em emoção primitiva.(p. 15) [...] O que a inspiração do compositor

> necessariamente perde na notação, seu intérprete deve restaurar por conta própria. Para os legisladores, os signos mesmos são a questão mais importante, e vêm continuamente crescendo na sua estima; a nova arte da música é derivada dos velhos signos e estes agora se fazem passar pela própria arte musical.[207]

Busoni chama atenção para o caráter representativo da notação ao enfatizar sua condição de “retrato” de uma inspiração e, significativamente, utiliza a improvisação como metáfora do “modelo vivo”, validando-a como processo compositivo. A captação da inspiração através da notação descreve o estabelecimento de uma meta-forma contingente que o compositor usa como meio de fixar uma forma virtual referente, uma ideia ou ***uma*** inspiração, como diz Busoni. A denúncia do entendimento dos signos (materiais meta-formais) como “a própria arte musical” pelos “legisladores” – o autor usa esse termo de forma sistemática ao longo de todo o texto – é sofisticada e contestadora do contexto em geral normativo do pensamento musical europeu no início do século XX. São os agentes desses contextos normativos que Busoni classifica indefinidamente de “legisladores”, e que ele associa, nominalmente, com a “música absoluta”[208], uma denúncia um tanto precoce de um macro-contexto em plena aceitação na sua época e ambiente social.

A segunda referência à inspiração vem de Webern (1963), que utiliza esse termo para se reportar às construções de suas séries dodecafônicas:

> Agora sou questionado, "Como cheguei a esta série?" Não arbitrariamente, mas de acordo com certas leis secretas.[…] Como isso ocorre? Posso imaginar isso sendo feito em linhas puramente construtivas, talvez de forma que sejam gerados tantos intervalos quanto for possível. Mas falando da minha própria experiência, na maioria das vezes cheguei a isso em associação com o que nas pessoas produtivas chamamos de "inspiração." O que estabelecemos é a lei.(p.41)[209]

---

[207] /p.15/ Notation, the writing out of compositions, is primarily an ingenious expedient for catching an inspiration, with the purpose of exploiting it later. But notation is to improvisation as the portrait to the living model. It is for the interpreter to resolve the rigidity of the signs into the primitive emotion. [...] /p.16/ What the composer's inspiration necessarily loses through notation, his interpreter should restore by his own. To the lawgivers, the signs themselves are the most important matter, and are continually growing in their estimation; the new art of music is derived from the old signs and these now stand for musical art itself. (BUSONI, 1911)

[208] ABSOLUTE Music! What the lawgivers mean by this, is perhaps remotest of all from the Absolute in music. "Absolute music" is a form-play without poetic program, in which the form is intended to have the leading part. But Form, in itself, is the opposite pole of absolute music, on which was bestowed the divine prerogative of buoyancy, of freedom from the limitations of matter. (BUSONI, op. cit, pp. 5 & 6)

[209] Now I'm asked, "How do I arrive at this row?" Not arbitrarily, but according to certain secret laws.[...]How does it come about? I can imagine doing it on purely constructive lines, perhaps so that as many intervals as possible were provided. But speaking from my own experience,I've mostly come to it in association with what in productive people we call "inspiration." What we establish is the law.

Ao afirmar que “o que estabelecemos é a lei”, Webern estaria querendo dizer que é a intenção pura que comanda isso que “nas pessoas produtivas” se chama inspiração? Não exatamente, senão, o que seriam as “leis secretas”? Mais adiante, retomando a questão, Webern fala também da aderência à forma de construção da série em termos de **inspiração**, mas traz um novo foco na relação intuitiva que se estabelece:

> Como a série vem a existir? Não é arbitrário, resultado do acaso; é arranjado com certos pontos em mente. [...] Nossas séries – as de Schoenberg, de Berg e as minhas – na maioria das vezes tomaram existência quando uma ideia ocorreu para nós, ligada a uma visão intuitiva do trabalho como um todo; a ideia era então submetida a um pensamento cuidadoso, exatamente como se pode seguir a emergência gradual de temas nos cadernos de esboços de Beethoven. Inspiração, se preferirem.
>
> A aderência é estrita, normalmente um fardo, mas é a salvação! Não poderíamos fazer coisa alguma sobre a dissolução da tonalidade, e não criamos nós mesmos a nova lei – ela se impôs sobrepujante a nós. Essa compulsão, a aderência, é tão poderosa que deve-se ponderar muito cuidadosamente antes de finalmente se comprometer com ela por um período prolongado, quase como se fosse tomar a decisão de se casar; um momento difícil! Confie na sua inspiração! Não há alternativa! (p.54)[210]

Surpreendentes declarações de um representante de uma das linhagens consideradas entre as mais “racionais” da composição moderna, e que ajudou a gestar tendências extremamente afeitas à “fantasia lógica” como o serialismo integral e os estudos pós-tonais e de teoria dos conjuntos. É notável o apelo que Webern faz, no final da citação, à inspiração intuitiva e seu cuidado em não dissociá-la do trabalho intencional de compor explícito anteriormente no resto da fala.

A próxima citação, especialmente longa, é de Hebert Brün[211], e consiste numa descrição detalhada da função da inspiração na sua atividade de compor, embora ele não utilize essa palavra para se referir à situação que descreve:

> [...] inventar sistemas é uma maneira de desenvolver a sua sensibilidade para o estado da arte. Quando você tenta inventar o sistema, ou como eu

---

[210] How does the row come to exist? It's not arbitrary, the result of chance; it's arranged with certain points in mind. [...] Our - Schoenberg's, Berg's and my - rows mostly came into existence when an idea occurred to us, linked with an intuitive vision of the work as a whole; the idea was then subjected to careful thought, just as one can follow the gradual emergence of themes in Beethoven's sketchbooks. Inspiration, if you like. Adherence is strict, often burdensome, but it's salvation! We couldn't do a thing about the dissolution of tonality, and we didn't create the new law ourselves - it forced itself overwhelmingly on us. This compulsion, adherence, is so powerful that one has to consider very carefully before finally committing oneself to it for a prolonged period, almost as if taking the decision to marry; a difficult moment! Trust your inspiration! There's no alternative!

[211] Peço licença para re-citar essas falas de Brün que já foram vistas no capítulo anterior. Me permito a utilização desse recurso de repetição para mostrar demonstrar a polivalência dos desfechos desencadeados por esse depoimento nesta pesquisa.

> digo, inventar “o novo olhar”, você está, quase por osmose, amplamente aberto para as pequenas coisas que acontecem à sua volta – muito mais aberto para elas do que quando você apenas recebe sistemas para os quais olhar.[212]

Ou seja: estamos mais abertos quando *inventamos* (o *sistema*, o “novo olhar”) do que quando apenas “recebemos sistemas”. Podemos entender essa distinção entre *inventar* e *receber* como um fator que determina a própria atividade de compor. Se trabalhamos apenas reiterando sistemas recebidos, não estamos necessariamente operando no campo da criação, e sim, como já vimos numa citação do próprio Brün no capítulo anterior, no âmbito da *recreation* (recriação/recreação). O ato criativo carregaria, portanto, entre suas premissas, a abertura para o mundo e quanto mais nos envolvêssemos no processo de criação mais ampla seria essa abertura. Brün prossegue, de forma mais idiossincrática, falando de sua própria experiência nesse assunto:

> Eu posso lhe dar um pequeno lampejo particular de que eu tenho agora cinquenta e seis anos e, com uma habilidade em concentração e também pouco de idade, eu às vezes não ouço o telefone mesmo que ele esteja no cômodo ao lado. Quando eu me sento na minha escrivaninha e escrevo, ou quando eu estou somente numa conversinha sem nenhuma importância particular, eu, perfeitamente voluntariamente não posso ouvir nada; eu fico quase surdo para o mundo. Tão logo eu me sente ao piano e toque, subitamente eu sou tão jovem em minha escuta quanto eu era quando tinha quinze anos. Eu ouço o telefone a uma distância de duas casas, eu escuto o mínimo ruído do lado de fora, ouço todos os pássaros, ouço o vento soprando, ouço frequências que no estúdio eletrônico eu às vezes não escuto mais. Há essa sensibilidade. Isso é, há certas atividades nas quais o nosso sistema sensório se abre e então quando terminamos essa atividade, ele se fecha de novo para uma confortável indiferença.[213]

Esse depoimento é uma descrição clara da ativação e desativação da abertura para o mundo propiciada pela atividade de compor. Lendo esse trecho podemos acessar bem a ideia de intencionalidade fenomenológica, que como já foi

---

[212] [...] to invent systems is one way of developing one’s sensitivity to the state of the art. When you try to invent the system, or as I say to invent “the new look”, you are, almost by osmosis, wide open to the little things that are going around you – wider open to them than at times when you only receive systems to look at. (BRÜN, 2004, p. 84)

[213] I can give you a little private sidelight in that I am now fifty-six years old and, with a skill in concentration and also a little bit of age, I sometimes don’t hear the telephone even through it is just one room away. When I sit at my desk and write, or when I am just in a little conversation of no particular importance, I perfectly willingly can’t hear anything; I am almost deaf to the world. As soon as I sit at the piano and play, I suddenly am as young in my hearing as I was when I was fifteen. I hear the telephone two houses away, I hear the slightest noise outside, I hear all the birds, I hear the wind blowing, I hear frequencies that in the electronic studio I sometimes do not hear anymore. There is this sensitivity. That is, there are certain activities in which one’s sensory system opens up and then once one finishes this activity, it closes down again to a comfortable disregard. (BRÜN, op. cit. pp 84 / 85)

dito, se distingue de uma atividade proposital, mas é conscientemente direcionada. A intuição e a percepção se “ativam” de uma maneira especialmente direcionada quando o compositor se coloca numa espécie de “estado de compor” que é diferente do seu estado cotidiano.

Esse ‘estado de compor’, essa abertura direcionada nos chama atenção também para o que há de mais característico na condição geral que aqui venho chamando de inspiração: é a partir dessa condição que se estabelece toda a virtualidade de compor. Os aspectos dos materiais, dos processos e da forma estão presentes na percepção do compositor na forma de intenções e intuições, como se a pessoa disposta a compor se colocasse numa busca que se opera em dois campos: o campo interno da consciência do compositor e o campo externo do mundo. Mas aqui é preciso ser rigoroso com o método fenomenológico: esses dois campos são um só, e essa é a chave do entendimento da inspiração como uma categoria de atualização da *Erschlossenheit* voltada para a criação artística (ou outra). Se toda consciência é consciência de algo, e o mundo a que o compositor se direciona é, em grande medida, esse algo, mesmo os solilóquios e devaneios puramente mentais não podem ser concebidos como puramente internos, já que eles são condicionados por toda trilha pregressa de experiências e vivências da pessoa que compõe. E por outro lado, as coisas do mundo não são agentes em si, mas dependem do direcionamento da consciência para se converterem em materiais interessantes, ou como o próprio Brün coloca, de maneira mais clara:

> A mesma coisa acontece por um momento quando estou no processo de desenvolver e procurar por um novo olhar para as coisas. Subitamente eu me torno terrivelmente observante e perceptivo do que se passa à minha volta, e que pelos últimos seis dias eu sabia que estavam se passando mas não prestava nenhuma atenção a elas.
>
> […] Eu aprendi com [Stefan] Wolpe, embora ele não fosse um filósofo; ele demonstrava, não filosofava, ele demonstrava inconfundivelmente que as *coisas* não são interessantes; você se interessa por elas. Você olha para uma coisa, e ela se torna.
>
> [entrevistador] É o olhar
>
> Sim, é o olhar. E até hoje eu fico muito desconfiado das pessoas falando “Oh, é uma peça interessante.” Eu sei o querem dizer, mas eu acho que aqui de novo a linguagem está tentando falsificar nossas melhores intenções.[…] “É interessante” não é uma propriedade de um objeto. É uma propriedade do observador.[214]

[214] The same thing happens for a moment when I am in the process of developing and searching for a new look at things. Suddenly I become terribly observant and perceptive of goings around me, which for the past six

Me parece suficientemente clara a afirmação de que “as coisas não são interessantes; você se interessa por elas”. É esse interesse, mas, antes dele a própria capacidade adquirida e desenvolvida de se interessar, que consistem num dos fundamentos da inspiração. Mas a partir dessa capacidade, podemos por vezes nos encontrar num estado mais obscuro e profundo em que parecemos “receber” coisas das quais não estamos completamente cientes. Isso ocorre mesmo em situações corriqueiras da vida, pois não fazemos registro racional de tudo que ocorre na nossa consciência, não chegando a ser razão suficiente para conceber a inspiração como processo místico, seja para aceitá-lo ou para negá-lo.

Um último depoimento para traçar um retrato da condição da inspiração vem do compositor americano John Zorn. O trabalho de Zorn se desenvolve, desde os anos oitenta, em ambientes musicais muito diversos e, embora sua linguagem musical seja tecnicamente sofisticada e possa ser considerada, estilisticamente, “contemporânea” em relação ao emprego de materiais, processos e formas, Zorn é um exemplo de compositor cuja inserção se dá mais no contexto da música pop experimental (chegando atuar em áreas extremamente diversas como hardcore punk ou noise e jazz ou country music, muitas vezes na mesma peça) do que no ambiente da música de concerto contemporânea.

Os trechos abaixo foram retirados do livro *Muse That Sings* (McCUTCHAN, 1999), uma coletânea de entrevistas e relatos de processos de compositores. Para começar, um trecho em que o compositor fala diretamente da abertura ao contexto:

> Compositores não pensam em termos de caixas e gêneros. Eles apenas fazem o que fazem, e amam música boa, o que quer que os atinja. Não importa de onde vem, quem está fazendo, ou o que está querendo dizer. Talvez você não vá compor uma peça para gamelão, mas algo sobre a música balinesa que você ouviu — o hoqueto no *kecak* [um tipo de canto coral], a orquestração, ou a forma longa — te toca e você pensa, “Tem algo aqui que eu posso usar.” Aí você traduz aquilo na sua própria linguagem. A sensibilidade da geração à qual pertenço, que se interessa por *world music*, *jazz*, *funk*, *hardcore punk*, música clássica, todo tipo possível de música, é a mesma que Mozart tinha. Ele fazia uso de tudo ao seu redor.[215]

---

days I knew were going on but didn’t pay any attention to them. [...] I learned from [Stefan] Wolpe, although he was not a philosopher; he demonstrated, he did not philosophize, he demonstrated /86/ unmistakably that *things* are not interesting; you take interest in them. You look at a thing, and it becomes. *It’s the looking.* Yes, it’s the looking. And up to this day I am very leery of people speaking about “Oh, that’s an interesting piece.” I know what they mean, but I think that here again language is trying to falsify our best intentions.[...] “It’s interesting” is not a property of an object. It is a property of the onlooker. (BRÜN, op. cit, pp 85 / 86)

[215] Composers don’t think in terms of boxes and genres. They just do what they do, and they love good music, whatever hits them. It doesn’t matter where it comes from, who’s doing it, or what it’s trying to say. Maybe you won’t compose a piece for gamelan, but something about the Balinese music you’ve heard — the

É preciso filtrar as idiossincrasias e a carga de crença do depoimento para interpretarmos a fala de Zorn focando no ponto que buscamos enfatizar: a "*sensibilidade que se interessa*", o que incluo no âmbito da condição de inspiração. A afirmação de que compositores não pensam em termos de "caixas e gêneros" também pode ser entendida como uma expansão da própria atitude desse compositor que está falando – certamente há compositores que pensam exclusivamente em termos de "caixas", "gêneros" e outras limitações contextuais às quais sejam afeitos – mas a afirmação que que os compositores "fazem o que fazem" e as observações sobre ter "algo aqui que posso usar" e traduzir "na sua própria linguagem" enfatizam pontos chave do processo inspiratório especialmente na coleta de materiais. A comparação entre a sensibilidade da sua geração e a de Mozart me soa como uma tentativa de expressar a crença de que a inspiração é uma condição cujas características mais fundamentais – a abertura intuitiva e intencional para o mundo – não sofreram grandes transformações ao longo das épocas, uma crença que eu, embora levemente suspeitoso das nuances, compartilho.

O depoimento de John Zorn foi escolhido porque ele toca, de maneira coloquial e espontânea, em vários pontos que venho tentando explorar insistentemente aqui ao falar da condição de inspiração. O trecho seguinte traz a questão da intuição no processo e a escolha deliberada por um certo "mistério":

> Há varios métodos e processos que ocorrem em diferentes áreas do meu trabalho. Estou envolvido em um monte de coisas simultaneamente, e há muita sobreposição. Não acho que meu trabalho possa ser dividido em períodos. Talvez, quando eu morrer as pessoas vão olhar pra trás descobrir que diabos eu estava fazendo. Eu pessoalmente prefiro não saber! Há muitas coisas sobre ser criativo que você precisa manter misteriosas. Você precisa não saber. Pensar e falar constantemente sobre seu trabalho é mortificante. Isso tira muito da diversão decorrente da exploração intuitiva.[216]

---

hocketing in kecak [a type of choral chant], the orchestration, or the long form — touches you and you think, "There's something here that I can use." Then you translate it into your own language. The sensibility of the generation that I belong to, which is interested in world music, jazz, funk, hard-core punk, classical music, every possible kind of music, is the same one Mozart had. He made use of everything around him. (McCUTCHAN, 1999, p. 163)

[216] There are various methods and processes that go into different areas of my work. I'm involved in a lot of things simultaneously, and there's a lot of overlap. I don't think my work can be divided into periods. Maybe once I'm dead people will look back and figure out what the hell I was doing. I personally would rather not know! There are a lot of things about being creative that you need to keep mysterious. You need to not know. To constantly think and talk about your work is deadly. It takes a lot of the fun out of intuitive exploring. (ibid.)

Essa fala de Zorn remete ao aforismo do poeta espanhol Adolfo Navas: “A primeira obrigação da obra de arte é com o mistério” (NAVAS, 2002) e ecoa a lista das “possessões” platônicas, de que fazem parte tanto o mistério como a criação poética/musical. Mais do que isso, o envolvimento na criação de algo novo ou “outro”, como prefiro, de certa forma depende desse não saber, dessa “ignorância” como diz Caesar (cf. capítulo 2 desta tese) e nisso se fundaria a distinção, mais uma vez evocada aqui, que Brün propõe entre “*creation*” e “*recreation*”. É claro que esses parâmetros não podem se converter em normas ou gramáticas, nem posso estabelecer princípios gerais para definir a *ignorância voluntária* e o *mistério* necessários ao ato criativo, pois aí se instalaria um paradoxo discursivo: conhecer a ignorância, desvendar o mistério. E no entanto, fora do âmbito discursivo, no plano da ação de compor, é isso que acontece.

Se afirmo que compor é um ato intencional de um sujeito e que esse ato é mediado por uma condição que integra sua consciência com o mundo (a inspiração), e se, por cima disso, afirmo que criar envolve uma dimensão de mistério e não-saber, posso entender essa dimensão como um desenvolvimento das capacidades perceptivas não racionais necessárias à atividade de compor. Ou, para usar o termo específico pelo qual me refiro a isso, o mistério e o não-saber seriam tão somente a face *indizível* – como propõe Blumenberg (2013) em sua teoria da não-conceitualidade – da intuição.

É difícil conceber algo que seja ao mesmo tempo intuitivo, indizível, misterioso e ainda assim intencional, como venho defendendo, mas acredito que qualquer pessoa que já tenha composto ou criado música ou algo “artístico” é capaz de acessar esse entendimento. Além disso, essa premissa, aparentemente contraditória se mostra efetivamente clara se não confundirmos, insisto, a noção de ação *intencional* com a de ação *proposital*.

Por fim, uma última fala onde Zorn evoca a relação entre as práticas da técnica instrumental e da inspiração:

> Você sabe, eu costumava praticar saxofone dez horas por dia. Eu fiz isso por anos. Eu era tão obsessivo, eu levava o saxofone pro banheiro comigo porque não queria perder tempo. Eu até contava as paradas para respirar, e não contabiliza como tempo de prática. Eu pensava, “Bem, eu pratiquei seis horas, mas com as respirações foram só cerca de três e meia.” Uau — isso era doentio. Aí um dia eu acordei e disse, “Já deu pra mim. Não vou fazer mais isso. De hoje em diante, tudo que eu fizer é prática.” Eu não pratiquei nem um dia desde então, e isso foi lá em 1982. Agora eu vou pro cinema, assisto TV, faço uma refeição com amigos, dou uma caminhada no parque

> — o que quer que eu faça, eu vou pegar uma ideia de alguma coisa, porque eu estou aberto para isso.[217]

O tom anedótico da fala acima faz com que ela possa ser lida quase como uma alegoria um tanto exagerada da relação entre o estudo técnico sistemático (exemplificado na prática do instrumento) e a abertura para o mundo-da-vida. Independente de aceitarmos ou não a veracidade dos fatos narrados – não importa aqui se ele de fato descontava as pausas para respirar das horas de estudo ou se de fato nunca mais praticou o instrumento desde então – importa observar como o compositor define de maneira radical uma “prática inspiratória” que ele substitui pela prática metódica do instrumento. Não quero afirmar com isso que não se possa ter uma atitude metódica de repetição constante na atividade de compor. Vimos posições distintas expostas no capítulo 2 desta tese. Muitos compositores defendem que é preciso praticar composição todos os dias, como Marlos Nobre nesse depoimento:

> Desde muito cedo me habituei a me sentar na minha mesa de trabalho, diariamente, das 7 às 12 da manhã, e obrigatoriamente escrever algo. Nem sempre utilizo o material, mas sempre escrevo. (TRAGTEMBERG, 2012, p.30)

Outros, como Hebert Brün, afirmam justamente o contrário:

> Eu não acho que se tenha que compor todo dia. Você compõe quando você quer sair de si e se tornar outra coisa.(BRÜN, 2011, p. 121)

A fala de Zorn, no entanto, chama atenção – num argumento pelo exagero – para o fato de que a prática de compor, se comprometida com o mundo-da-vida, envolve muito mais do que o estudo técnico e o desenvolvimento de habilidades de escrita, conhecimento de instrumentação, construtivismo formal etc. A comparação entre tocar um instrumento e compor é insatisfatória apenas porque o autor mudou de processo (*praticar todos os dias → nunca mais praticar*) mudando também de contexto (*o estudo do saxofone → a apreensão das coisas do mundo*) o que nos deixa sem parâmetro simétrico de relação. Como disse, usei esse trecho por suas qualidades alegóricas e anedóticas, para enfatizar justamente o fato de que, no caso

---

[217] You know, I used to practice the saxophone ten hours a day. I did that for years. I was so obsessed, I’d bring the saxophone into the bathroom with me because I didn’t want to waste time. I even counted the breaths I took, and wouldn’t count them as practice time. I’d think, “Well, I practiced six hours, but with the breaths that’s really only about three and a half.” Wow — this was sick. Then one day I woke up and said, “I have had it. I am not going to do this any more. From this day on, everything I do is practicing.” I have not practiced a day since then, and that was back in 1982. Now I go to the movies, watch TV, have a meal with friends, take a walk in the park — whatever I do, I’m going to get an idea from something, because I’m open to it. (*ibid.*)

de compor “mundanamente”, tudo que possamos fazer é praticar, não apenas quando nos dedicamos aos aspectos internos dos materiais, processos e formas, mas também quando nos direcionamos aos nossos contextos através da nossa intencionalidade e da nossa intuição. A prática desse direcionamento é tão importante quanto qualquer estudo técnico formal: o conhecimento de repertórios e formas de referência, o treinamento esmerado no artesanato construtivo da composição e outros valores tácitos ou explícitos que são incessantemente incensados por um pensamento musical ainda hegemônico na maioria das incursões acadêmicas sobre o ensino da composição, que paradoxalmente apresenta reflexos conservatoriais para tratar de uma prática desestabilizante como compor.

Esperando ter deixado claro até aqui os pressupostos da atividade de compor que classifico como “mundana”, partiremos para o capítulo final deste trabalho onde apresento um catálogo das minhas ações e peças musicais, seguidas de uma análise de algumas como exemplo de aplicação prática do modelo de **compor no mundo**.

CAPÍTULO 4 – INVENÇÃO

Esse capítulo trata dos *outputs* específicos do processo de compor, que chamo de **peças** e **ações** musicais. A diferença prática entre "peças" e "ações" é sutil, mas a distinção conceitual que proponho é clara: chamo de *ação* tudo que não consigo configurar como uma *peça*. Considero *peças* as obras que têm uma *meta-forma fechada*[218] e que são registradas em algum suporte: gravadas, filmadas, ou prescritas por alguma notação mais detalhada (notação musical, partitura verbal, gráficos, etc). As ações, por sua vez, são, como o nome faz presumir, situações provocadas ou propostas a partir de um pensamento musical, tenham elas uma *forma repetível*[219] ou não.

Todas as *peças* podem culminar em *ações,* assim como todas as *meta-formas* representam alguma *forma de referência* e podem culminar em performances. Ainda que a forma real atualizada na performance possa não fazer jus à meta-forma, a *ação realizada* (a *situação* de *performance*) é real (sic!) e se sustenta como forma por si mesma. O que chamo de *ações* são todas as propostas compositivas em que basicamente crio um estopim que provoca situações. Soa um pouco vago, mas concretizo: Quando proponho que uma quantidade grande de pessoas saia pela rua dando *'psiu!'* a estranhos, estou propondo algo que não pode ter um resultado formal tão estritamente definido quanto uma *peça* de música (escrita em partitura ou gravada em disco). Há o valor acústico dos sons do 'psiu!' e a ritmanálise da caminhada, mas a ação em si é a um só tempo mais complexa e menos representável (ou pré-determinável) do que uma música com notas e ritmos.

A distinção entre *peças* e *ações* é estabelecida apenas para contemplarmos as nuances entre as duas possibilidades. Uma "peça" como Psiu!, por exemplo, é

---

[218] Cf capítulo 3 sobre meta-formas. Uma meta-forma "fechada" é uma atualização representativa da forma virtual de uma música. As partituras tradicionais são um exemplo, as gravações "oficiais" ou "primeiras" na música pop são outro (p. ex.: considere-se a gravação "original" de Yesterday dos Beatles como uma representação das formas possíveis dessa canção, ou, mais do que isso: como **a** meta-forma a que em geral se faz referencia como "**a canção"** Yesterday, embora haja incontáveis outras gravações da "mesma música" em versões mais ou menos fiéis ao "original")

[219] as meta-formas prescritivas, por exemplo, indicam como a ação proposta deve ser repetida, e quais são os signos mais importantes para se reconhecer "a obra". Na 9ª sinfonia de Beethoven, mudar uma nota de lugar significa tirar um tijolo da catedral, mas é possível flexionar o andamento, o equilíbrio tímbrico e outros parâmetros.

muito mais uma "ação", mas quando descrevo sua estrutura formal (na verdade o processo necessário para chegar à ação) me refiro a ela como peça: "Psiu!".

Garantindo meu quinhão na herança da arte conceitual, posso afirmar que as *ações* se convertem em *peças* simplesmente por receberem um nome (um título). Mas é claro que há uma grande diferença, por exemplo, entre o ato poético-conceitual de dar um nome para uma nuvem (que muda de forma a cada instante) e dar um título a uma partitura que registre em detalhes, e de maneira convencional, a forma de uma música para piano solo, por exemplo. Entre a nuvem e a partitura, há muitas possibilidades mais ou menos abstratas, mais ou menos práticas, mais ou menos poéticas de se lidar com coisas musicais e criar outras coisas a partir delas. Na lista de peças e ações que apresento, há um pouco disso tudo, inclusive "nomes de nuvens".

Há, portanto, uma zona de interseção entre essas duas categorias ou tendências e a diferença básica entre elas está no caráter mais estável e definido das **peças** em contraste com o caráter mais transitório e situacional das **ações**. Ambas se adaptam ao conceito amplamente aceito de "obra de arte", e aqui, por fim, já não estamos falando estritamente de compor em processo nem apenas dos aspectos internos de compor, mas também, e principalmente, das aparições e ocorrências de suas formas no mundo e de suas implicações no contexto "atual".

4.1 - SÍNTESE DE UMA POÉTICA MUSICAL MUNDANA

Antes de partir para um aprofundamento do tratamento tipológico das peças e ações da minha própria produção compositiva, cito exemplos de propostas de composição mundana na obra de outros compositores, de contextos distintos, mas filtrados pela ideia de mundanidade que procuro estabelecer. Analisaremos, de forma esquemática, a partir dos termos do modelo de **compor no mundo**, três peças representativas da pororoca entre o rio da composição "contemporânea erudita" e o braço de mar do mundo. Procurei peças que fossem representativas de mundanidade e que sejam, ao mesmo tempo, paradigmáticas para os contextos da "música nova" e/ou da "composição contemporânea". As peças escolhidas são:

1 - **4'33"**, de John Cage – a famosa "composição de silêncios".
2 - **TREATISE**, de Cornelius Cardew – uma partitura gráfica de complexidade e extensão incomuns
3 – **PENDULUM MUSIC**, de Steve Reich – uma peça minimalista para microfonias

Os critérios de escolha dessas peças são:

> 1 – são peças significativas de compositores "mundialmente famosos" no meio da composição contemporânea ou no ambiente da *experimental music* atual (cf. NYMAN, 1999).
> 2 – são peças que não utilizam "notas musicais" (embora Cardew utilize, de certa forma) e/ou sons (embora Reich utilize de fato).
> 3 – são peças cuja meta-forma fechada não é uma "partitura ortocrônica" (cf. PERGAMO, 1973).
> 4 – são peças cujas prescrições formais permitem (ou mesmo requerem) ampla variedade de performances atuais.
> 5 – são peças significativas no contexto da "música nova" e provocadoras de instabilidades paradigmáticas no contexto formal da "composição contemporânea" pelo seu caráter inovador dentro das prerrogativas desses contextos.

Explicando um pouco melhor cada um dos critérios:

1 – John Cage, Cornelius Cardew e Steve Reich são compositores muito conhecidos por quem quer que se interesse por "música contemporânea" ou "música experimental". No âmbito acadêmico, suas vidas e obras vêm sendo alvo de uma quantidade crescente de estudos – sobretudo Cage, que se converteu quase num paradigma de compositor "mundano", como entendo, uma espécie de herói do anti-academicismo, um Beethoven pelo avesso.

Cornelius Cardew, até onde percebo, é menos conhecido do público brasileiro – não conheço, pessoalmente, nenhum trabalho acadêmico sobre esse compositor britânico escrito em língua portuguesa, ou mesmo traduzido para o português. Em que pese a minha possível desinformação estatística, em conversas com colegas compositores brasileiros também constato pouco conhecimento da obra ou mesmo da existência de Cardew. Me lembro de ter visto seu nome ser mencionado por Paulo Chagas em conversa informal. Em contrapartida, os compositores estrangeiros, ou que tenham trabalhado no mercado europeu (como é o caso do próprio Chagas) em geral têm conhecimento ao menos da *Scratch Orchestra* (projeto realizado por Cardew e outros compositores ingleses no início dos anos 1970) ou dessa peça, Treatise, que apresento aqui.

Steve Reich é um dos compositores da "onda minimalista" americana dos anos 1960/70, da qual fazem parte também Philip Glass, John Adams e Terry Riley,

para citar apenas alguns muito notórios[220]. As obras da fase *phase* de Reich (*Come Out*, *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Clap Music*, etc.) são bastante conhecidas da maioria dos compositores brasileiros e estrangeiros com os quais tenho contato, sobretudo entre os mais jovens, na faixa dos vinte a trinta e poucos anos. Essa peça específica, *Pendulum Music*, embora seja também dessa fase (e envolva processos de defasagem rítmico-sonora) é diferente das outras em diversos aspectos significativos, como veremos mais adiante.

2 – As três peças escolhidas utilizam materiais distintos dos materiais por excelência da "música absoluta" e da "prática comum": notas e/ou sons. Esse é um bom motivo para incluir essas composições no rol da peças mundanas, orientadas por *práticas incomuns*.

A peça de Cage, de maneira mais evidente, abre um buraco tanto no mundo das notas quanto no mundo dos sons. O próprio Cage, numa ressonância fenomenológica aparentemente desproposital, propõe que escutemos "todos os sons à nossa volta", como a ecoar o lema de Husserl de "voltar às coisas mesmas". Mas veremos que as implicações do 4'33" para a mundanização do ato de compor vai além de sua (in)audibilidade.

Já o "tratado" (*Treatise*) de Cardew contém muitas notas, mas nenhum som a princípio. No decorrer das quase duzentas páginas dessa partitura gráfica de proporções sinfônicas, aparecem diversas "bolinhas e linhas" e até claves de sol e de fá que viabilizam, sem dúvida, sua leitura e execução como notas. Mas há sempre algum elemento faltando para se determinar exatamente a frequência sonora que essas "notas" representam.

Em *Pendulum Music* a ideia é que haja som, e sons bem determinados. Mas não há nenhuma determinação de nota, seja no aspecto melódico (não há nenhum *lá* ou *dó* prescrito), rítmico (não há nenhuma *semínima* ou *colcheia*) ou mesmo gráfico-conceitual (não há nenhuma bolinha, linha, clave ou qualquer outro símbolo gráfico) representando os eventos sonoros específicos prescritos na peça.

3 – As três peças apresentam relações complexas com o que entendemos como "partitura" de forma estrita. A expressão "notação ortocrônica" proposta pela

---

[220] Sobre os minimalistas americanos, cf. MERTENS, *American Minimalists*, 1983 (v. Bibliografia)

musicóloga argentina Ana Maria Locatelli Pergamo em seu livro sobre notação (PERGAMO, 1973) se refere ao principal traço distintivo da escrita métrica, dominante desde o período da prática comum e frequentemente chamada de “notação convencional”, “escrita tradicional” e outros eufemismos para essa gramática notacional. Seria demasiado complexo abordar aqui em detalhe a questão da notação e o status da partitura no contexto da música ocidental – e não apenas a música de concerto. A vantagem prática da “notação ortocrônica” (e também “ortofônica”, com claves, linhas, acidentes, armaduras e bolinhas determinando as alturas desejadas) não está em discussão, mas os desvios a essa “gramática” são atrativos para o nosso estudo.

As peças de Cage e Reich fazem uso da notação verbal de maneiras distintas, mas ambas indicam, com palavras, o que **é** a peça e o que se deve fazer para performá-la. Já a obra de Cardew vai no sentido totalmente oposto: há uma profusão complexa de signos a serem interpretados, mas nada aponta diretamente para alguma performance específica. O único elemento textual do *Treatise* é o próprio título.

4 – A relação entre as prescrições formais e as performances “permitidas” vai além das implicações da notação tradicional.

Das três peças a que apresenta notação mais “convencional” e temporalmente estrita é 4’33”: embora a partitura seja completamente textual, o texto em questão é uma indicação convencional utilizada em obras do repertório da prática comum: TACET, significando um tempo decorrido em que os músicos devem fazer silêncio, ou melhor, não tocar seus instrumentos. As possibilidades de realização sonora e performática da peça, a partir disso, são virtualmente infinitas.

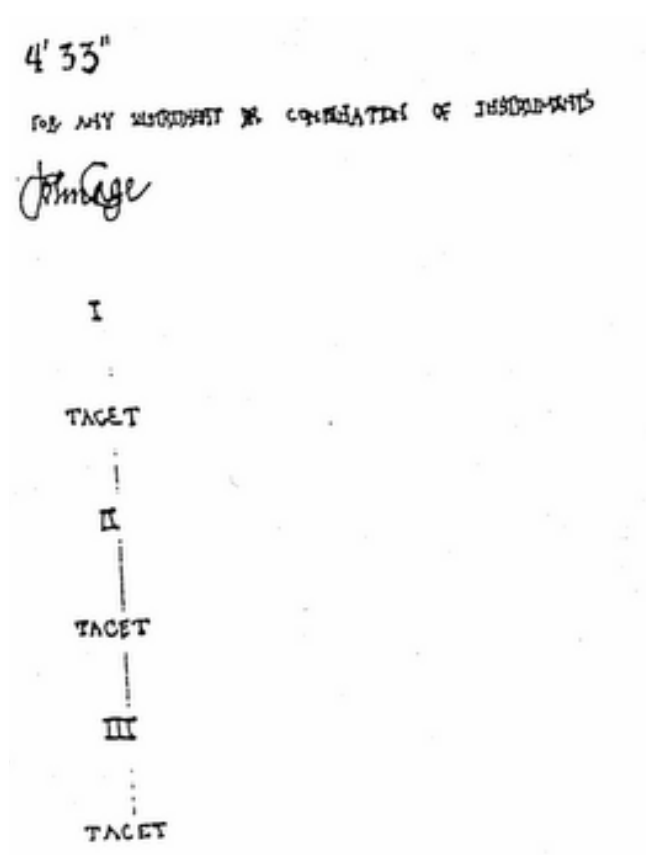
Pendulum Music, nesse sentido, é estrita na determinação da situação que gerará a forma sonora da peça, embora as qualidades rítmicas e tímbricas possam variar bastante a depender de detalhes técnicos (os microfones e amplificadores utilizados, por exemplo) e da execução dos performers que põem os microfones em movimento pendular.

Treatise é radical no sentido de prescindir totalmente de qualquer indicação de performance. A partitura **é** a música, nesse caso *literalmente*. Apesar disso, a riqueza sugestiva da linguagem gráfica faz com que o *Treatise* (ou mais comumente

partes dele) seja frequentemente atualizado em improvisações sonoras ou mesmo sirva de “*cantus firmus*” gráfico para novas composições musicais[221].

5 – Pelos motivos expostos acima, sobretudo por serem peças de compositores bem conhecidos num contexto “mundial” da música contemporânea, entendo essas peças como representativas e paradigmáticas do que considero uma atitude compositiva “mundanizadora” em contraposição a uma atitude “purista” ou “absolutista”. Evidentemente as possíveis mundanidades não se resumem a soluções formais inusitadas, e de fato isso é apenas um aspecto entre muitos outros mais importantes.

4.1.1 - 4 MINUTOS E 33 SEGUNDOS DE PAUSA PARA REFLEXÃO...

imagem 9 - 4'33" partitura básica

[221] O exemplo mais recente com que tive contato pessoal foi o do compositor e artista sonoro libanês Tarek Atoui, com quem conversei em visita ao Brasil recentemente. Ele usou o Treatise como base de uma obra extensa (em suas palavras, uma música de seis meses de duração) exposta na Bienal de Artes dos Emirados Árabes.

Considero, sinceramente, impossível, inviável e indesejável falar de uma poética mundana musical sem citar o arquétipo maior de compositor mundano na história recente (século XX), encarnado na figura controversa de John Cage. Embora não tenha referência bibliográfica para as afirmações que se seguem, já ouvi, mais de uma vez, da boca de compositores respeitados (respeitados por mim mesmo) a declaração de que John Cage "não era compositor", ou, atenuadamente, que ele era "um bom filósofo mas um mau compositor". Sendo desnecessário comentar a provável falta de informação ou de boa vontade que existe por trás dessas afirmações, entendo isso como reflexo de uma incompreensão fundamental não apenas da obra desse compositor em particular, mas de seus pressupostos contextuais.

Utilizo Cage, portanto, como arquétipo representativo de atividades compositivas que se orientam por pressupostos mundanos, não-absolutos, relativizadores do *núcleo energético*[222] da música ocidental. Cage é um dos responsáveis e advogados, por exemplo, da expansão do campo dos materiais no século XX: dos sons da escala diatônica, para todos os sons de alturas definidas, para os microtons, para todos os sons e ruídos e, finalmente, para todas as coisas do mundo, inclusive ideias, pensamentos e conceitos. Acredito que esse é um importante ponto de choque entre a concepção de uma música mundana, que se deixa contaminar possivelmente por qualquer campo de atuação humana, e a visão, *stricto sensu* de uma música "sonora" e estruturante, pensada como linguagem artística cujos espécimes exemplares são "obras de arte" musical.

Tomando Cage como arquétipo de mundanidade – o que significa ignorar boa parte de sua obra composicional sonora e estruturada, igualmente vasta – escolhi sua obra mais famosa e controversa para analisar à luz dos termos do modelo **compor no mundo**. Conhecida como 4'33", a peça de silêncio de Cage resume num só golpe o cisma epistêmico do entendimento de *música* na pós-modernidade ocidental. É claro que a "pegadinha" do 4'33" não introduziu mudanças contextuais na prática musical como um todo, de maneira mágica, pois isso iria contra os próprios pressupostos da mundanidade, quero dizer: a peça de silêncio estabelece mais uma pausa reflexiva do que um novo paradigma.

---

[222] O "núcleo energético" em torno do qual orbitam o som de altura definida, a forma teleológica e o ritual do concerto, para citar apenas os "átomos" mais valorizados.

É no mínimo curioso que a peça mais famosa de um compositor prolífico como Cage seja um breve momento dividido em três fatias de silêncio. É importante salientar que essa não é a única e nem mesmo a primeira peça de música silenciosa, como se pode talvez acreditar. Craig Dworkin lista mais de vinte outras composições de silêncio em seu artigo *Unheard Music*[223]. A maioria tem data posterior ao 4'33" (1952), mas há pelo menos duas exceções significativas:

> 1 – a "Marcha fúnebre para os funerais de um senhor surdo" (*Marche funèbre pour les funérailles d'un grand homme sourd*) de Alphonse Allais é de 1897, escrita em partitura, consiste de vários compassos de pausa.
>
> 2 – *In Futurum*, o terceiro movimento da peça para piano *Fünf Pictoresques* do compositor tcheco Ervín Schulhoff, é de 1919. Esse movimento, embora totalmente composto de pausas, tem uma escrita rítmica bastante complexa, com a indicação de caráter "*con espressione e sentimento ad libitum, sempre*". O pianista deve realizar os gestos necessários à execução rítmica das pausas sobre o teclado. (DWORKIN, 2013)

Mas então, se nem o pioneirismo no uso do silêncio puro como material é uma exclusividade de 4'33", o que há de tão paradigmático nessa peça? Primeiro, o contexto: diferente da peça de Allais, que não foi composta a princípio para ser performada, e a de Schulhoff, que é apenas um movimento de uma peça maior, a peça de Cage é uma obra completa que foi estreada e posteriormente executada diversas vezes, inclusive em outras instrumentações, até mesmo a orquestra da BBC de Londres fez uma apresentação que pode ser assistida na íntegra em vídeo na internet.

Um trecho de uma entrevista com David Tudor, o pianista que estreou a peça, pode ser útil para contextualizarmos melhor suas questões compositivas mais internas.

> **Peter Dickinson** – Você realizou a primeira performance de 4'33". Como ela surgiu? John falou com você antes?
>
> **David Tudor** – Esse é um exemplo maravilhoso de como a história se deturpa. [risos]. Essa peça surgiu do método de composição de Music of Changes. Quando John estava fazendo [essa peça] ele falava dela pra mim como algo que era inerente no processo do *I Ching* e que ele sentia que devia fazer. Isso era simplesmente o fato de que poderia acontecer facilmente que nenhum som fosse selecionado nas moedas. Já que o procedimento para *Music of Changes* era que, de 64 possibilidades 32 eram silêncio, ele simplesmente arranjou sua tabela de maneira a só lidar com os 32 números que produziriam silêncio. Então outro fato interessante —que desapareceu completamente porque a partitura desapareceu —é que o manuscrito original estava escrito [notated] no estilo de *Music of Changes*. Então quando eu performei [a peça] eu estava para páginas de papel pautado escritas para piano — duas pautas — com compassos de quatro

[223] Cf. DWORKIN, 2013, na Bibliografia.

tempos e as delineações estruturais dadas pelo andamento constante. Então, eu estava olhando para o primeiro movimento e passando páginas porque eu estava lendo a partitura no tempo. Aí, um tempo mais tarde John decidiu dedicar essa peça ao seu amigo Irwin Kremen e ele não tinha a partitura. Minha lembrança é que eu dei a partitura a ele porque ela continha a estrutura rítmica da peça, delineando as partes. No processo ele fez uma nova partitura para Irwin Kremen, que é a que ele tem. Essa é diferente porque não está em papel de música; não tem pautas. O tempo é simplesmente equivalente ao espaço na página vazia.

Mais tarde fui solicitado a reviver essa peça — em 1982, eu acho —como ela havia sido originalmente performada. A partitura publicada, sem notação, não tem nenhuma relação com aquela [outra]. Eu recuperei a partitura de Irwin Kremen, mas algo parecia errado com ela — as durações dos três movimentos não era as mesmas de quando eu os tinha performado. Eu olhei nos meus programas, que dizem 4'33" e listam os movimentos, e descobri que os tempos eram diferentes. Então eu deduzi que, em vez de tentar reproduzir a partitura original para Irwin Kremen, John deve ter jogado as moedas e chegado a três durações diferentes nos movimentos. Eu comparei essas com as durações originais e tive que fazer uma nova partitura com as durações originais porque me pediram pra performar como tinha sido feito originalmente.

Essas coisas não são conhecidas e eu acho que as pessoas não entendem que escrever aquilo foi uma necessidade composicional para John. Não era só uma ideia vinda do nada mas uma continuação do trabalho com o *I Ching*. (DICKINSON, 2006, pp. 86 e 87)[224]

Cientes de algumas prerrogativas contextuais, podemos apresentar a análise esquemática sucinta da peça:

---

[224] Peter Dickinson – You gave the first performance of 4'33". How did it arise? Did John talk to you about it first?
David Tudor – That's a marvelous example of how history gets deflected. [laughs].That piece arose from the method of composition of Music of Changes. When John was doing it he spoke of it to me as something that was inherent in the I Ching process and that he felt he should do it. That was simply the fact that it could easily happen that no sounds would be tossed by the coins. Since the procedure for Music of Changes was that out of 64 possibilities 32 were silence, he simply arranged his chart so it only dealt with the 32 numbers that would produce silence. Then another interesting fact—which has completely disappeared because the score has disappeared—is that the original manuscript was notated in the style of Music of Changes. So when I performed it I was looking at sheets of music paper scored for piano—two staves—with measures of four beats and the structural delineations given by the constant tempo. So I was looking at the first movement and I was turning pages because I was reading the score in time. Then later on John decided to dedicate that piece to his friend Irwin Kremen,14 and he didn't have the score. My recollection is that I gave the score to him because the score contained the rhythmic structure of the piece, delineating the parts. In the process he made a new score for Irwin Kremen, which he has. That one differs because it is not on music paper; there are no staves. The time is simply equivalent to the space on the empty page.
Later on I was asked to revive that work—in 1982, I think—as it was originally performed. The published score, without notation, bears no relationship to that. I recovered the score from Irwin Kremen, but something seemed wrong about it—the time-lengths of the three move- ments were not the same as when I had performed them. I looked through my programs, which say 4'33" and list the movements, and dis- covered that the times were different. Then I figured out that, instead of trying to reproduce the original score for Irwin Kremen, John must have tossed the coins and come out with three different lengths in the movements.15 I compared that with the original lengths, and I had to make a new score with the original time-lengths because they asked me to perform it as it was originally performed. Those things are not known, and I think people don't understand that it was a compositional necessity for John to write that. It wasn't just an idea out of the blue but a continuation of the work with the I Ching.

1 - FORMA:
1.1 - GERAL: situação com duração determinada (4'33") dividida em três porções de tempo onde não se prevê nenhum evento sonoro (ou outro). O que ocorrer nesse lapso é a performance.
1.2 - META-FORMA: Partitura verbal com indicação das porções de tempo, escrito TACET (ou, na versão original descrita por Tudor, partitura convencional, com pausas)
1.3 - performances: estréia com David Tudor. Inúmeras gravações e execuções. Execução pela orquestra da BBC, no youtube.
2 - MATERIAL: durações e "silêncio". Material colateral: situação do concerto.
3 - PROCESSO: disposição aleatória das porções de tempo dentro dos limites de 4 minutos e 33 segundos a partir de tabelas numéricas relativas a hexagramas do *I Ching*. Relação com o processo de Music of Changes.
4 - CONTEXTO: outras peças de silêncio do próprio Cage e de outros autores. O campo incipiente da arte conceitual na época da estreia da peça (1952). O macro-contexto da música de concerto.
5 - INSPIRAÇÃO: a relação de Cage com o silêncio (a anedota da câmara anecóica[225]), sua investigação de processos aleatórios (a metade silenciosa dos materiais de Music of Changes).

4.1.2 – A FORMA BALANCEADA DE *PENDULUM MUSIC*

Antes de qualquer consideração sobre essa peça, apresento na página seguinte, sua partitura na íntegra, em fac-símile do original do autor seguida da tradução:

imagem 10 - Partitura completa de Pendulum Music

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to it's speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to it's speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers.

Steve Reich 8/68

[225] A anedota contada e recontada por Cage em várias ocasiões, e publicada em seu livro *A Year From Monday*, narra sua visita a uma "câmara anecóica" que simularia a ausência de som no vácuo. Apesar disso Cage teria escutado um som muito agudo e um outro grave. O técnico responsável teria dito que os sons vinham do corpo de Cage: o som agudo era o sistema nervoso em funcionamento e o grave sua circulação. Daí a dedução de Cage que não existe silêncio absoluto.

PENDULUM MUSIC

PARA MICROFONES, AMPLIFICADORES, AUTO-FALANTES E PERFORMERS

2, 3, 4 ou mais microfones são suspensos do teto pelos seus cabos de forma que todos estejam pendurados à mesma distância do chão e estejam livres para balançar num movimento pendular. O cabo de cada microfone é plugado num amplificador conectado num alto-falante. Cada microfone está pendurado algumas polegadas diretamente sobre ou perto do seu alto-falante.

A performance começa com os performers tomando cada microfone, puxando para traz como um balanço e então, em uníssono, soltando todos juntos. Os performers então, cuidadosamente, aumentam cada amplificador só até o ponto em que ocorre a microfonia quando o microfone balança diretamente sobre ou perto do seu alto-falante. Logo, uma série de pulsos de microfonia são ouvidos, que serão todos em uníssono ou não, dependendo das relações graduais de mudança de fase dos pêndulos dos microfones diferentes.

Os performers então se sentam para assistir e escutar o processo junto com o público.

A peça acaba algum tempo depois que todos os microfones chegarem ao repouso e estiverem realimentando um som contínuo, com os performer sacando os cabos dos amplificadores.

A partitura é claríssima em todos os detalhes fundamentais, e apesar disso não determina durações específicas, alturas definidas, proporções formais exatas e nem requer músicos profissionais para a execução da peça. No subtítulo estão listados os recursos necessários para sua realização, da mesma maneira que se costuma listar o instrumental nas peças clássicas e modernas.

Reich é um compositor que pesquisou com diligência os fenômenos de alteração de fase, sendo diversas de suas músicas instrumentais baseadas em experimentos com esses fenômenos. A diferença dessa peça para a maioria das outras está no fato de que, neste caso, os eventos não são prescritos para serem executados por músicos treinados e nem são processado a partir de edição de áudio. Isso se reflete na meta-forma da música: em vez de escrever uma partitura tradicional ou ter uma gravação da peça, *Pendulum Music* é prescrita com um texto simples e curto.

A intervenção do performer no processo é mínima, e pode-se dizer que a forma geral da música depende, em grande parte, apenas da ação da inércia e da gravidade em jogo no movimento pendular dos microfones. Apesar disso, há uma textura sonora em ação: os pulsos esparsos de microfonias que vão ralentando até adensar a textura que culmina num som pedal dos microfones juntos, gerando a realimentação contínua do som em cada alto-falante. Analisando sinteticamente:

1 - FORMA:
1.1 - geral: movimento pendular de microfones sobre amplificadores gerando microfonias transitórias até estabilizar o som e o movimento dos microfones num pedal estático.
1.2 - meta-forma: partitura verbal descrevendo a montagem e os requisitos formais e performáticos.
1.3 - performances: A peça é facilmente executável, tendo sido performada e gravada inúmeras vezes. Foi estreada por Steve Reich e William Wiley, em 1969 e no mesmo ano foi realizada mais uma vez por Reich, Bruce Nauman, Michael Snow, Richard Sierra, e James Tenney[226]. Há uma gravação mais ou menos recente (2002) no disco *Goodbye 20th Century*, da banda de rock experimental Sonic Youth.
2 - MATERIAL: Basicamente físicos: microfones, amplificadores, movimento pendular, microfonia.
3 - PROCESSO: Basicamente conceitual: ideia quase crua de colocar os microfones para pendular sobre as caixas. Escolha importante envolvida: quantidade de microfones (mais de 2) para gerar as defasagens nos pulsos.
4 - CONTEXTO: música minimalista, experimentos de Reich com repetição e fases.
5 - INSPIRAÇÃO: o fenômeno do *feedback* (microfonia) e do movimento pendular, inspirações físicas mundanas e a derivação em relação aos experimentos com fases na obra do próprio Reich.

4.1.3 – UM TRATADO DE MÚSICA VISUAL

Treatise ("tratado" em inglês) é uma das peças mais longas e complexas do compositor inglês Cornelius Cardew. Apesar disso, não há em nenhum ponto das suas 193 páginas indicação alguma de como a partitura possa ou deva ser realizada em som. Nesta e nas próximas páginas alguns trechos da peça:

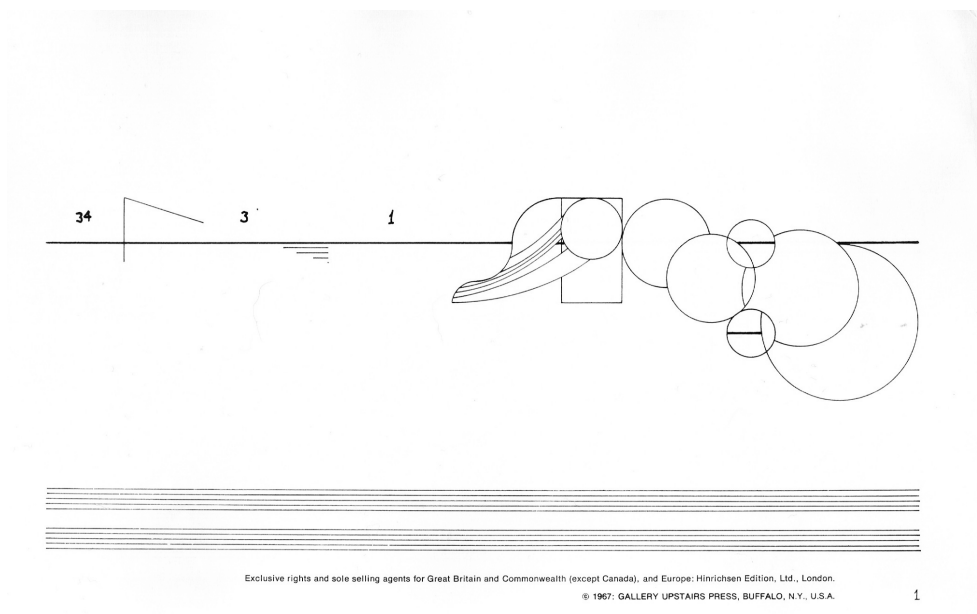
imagem 11 – "Treatise" página inicial

[226] Informação fornecida pelo próprio compositor em entrevista (McCUTCHAN, 1999)

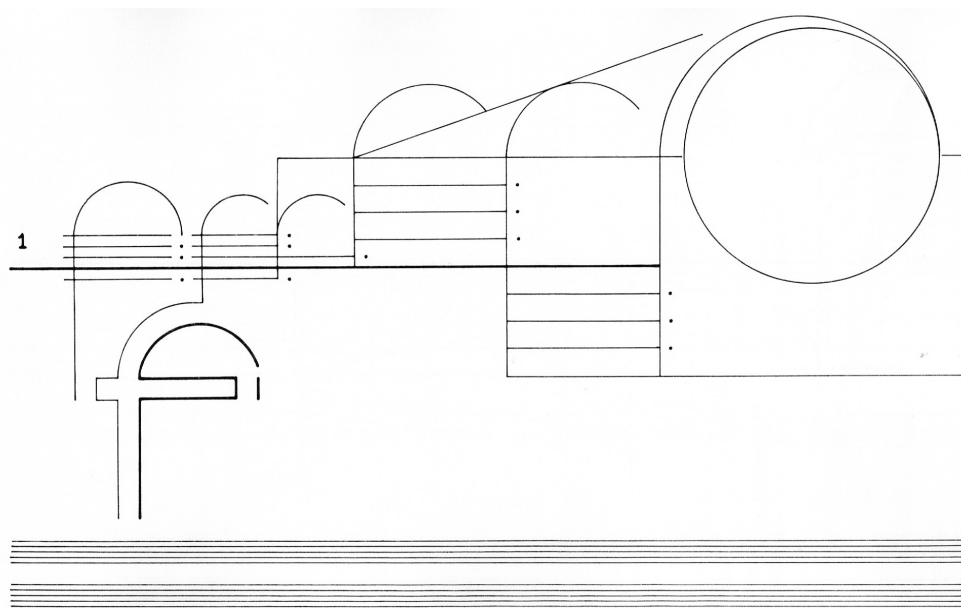
imagem 12 – "Treatise" página 23

Sequência das páginas 29 a 33:

imagem 13 – "Treatise" p. 29

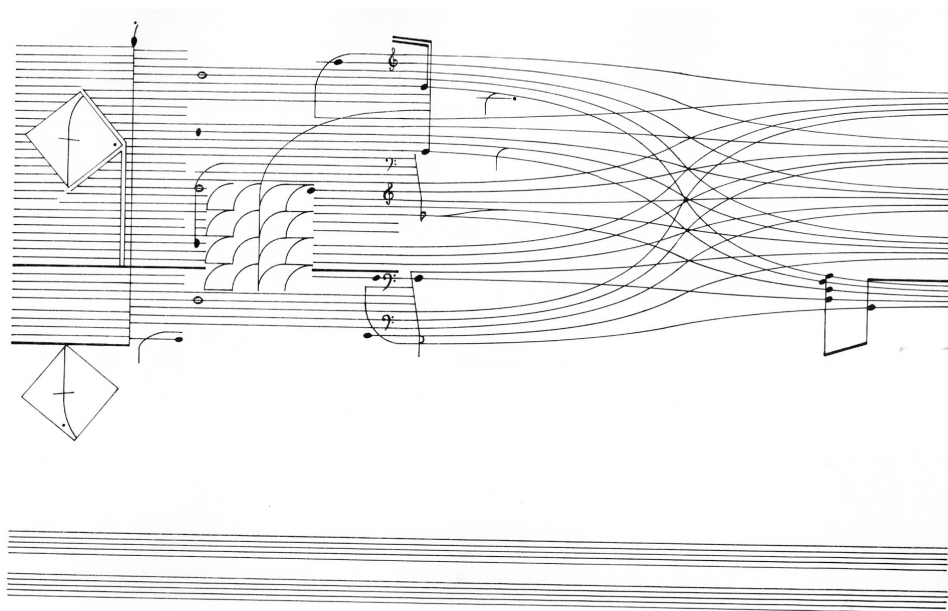



imagem 14 – “Treatise” p. 30

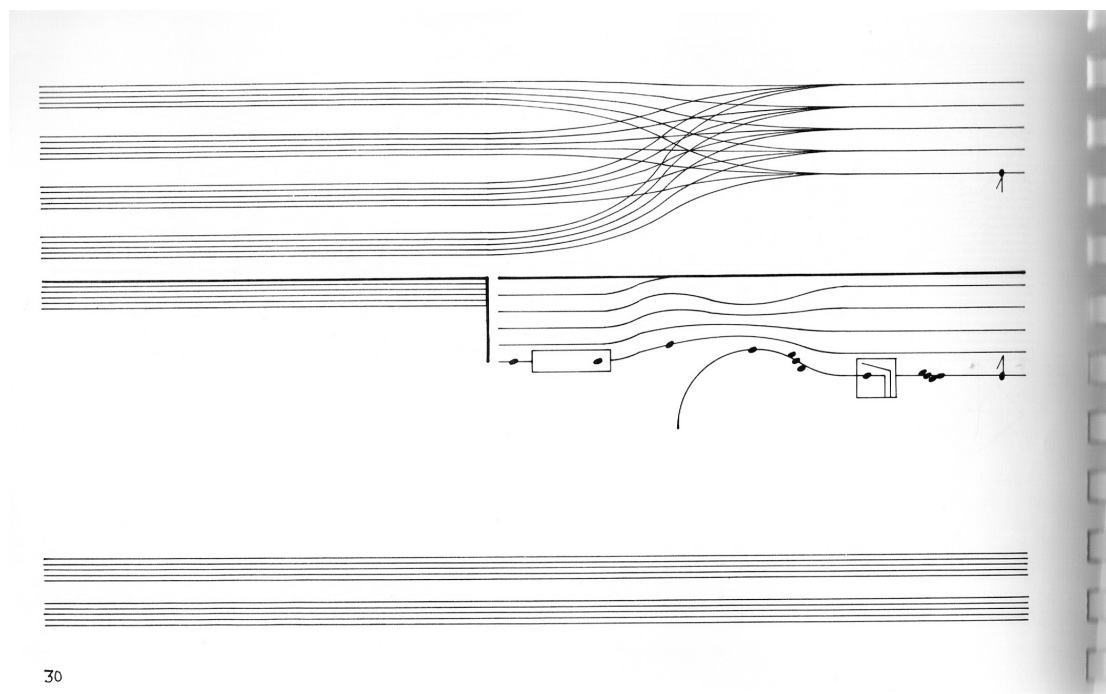



imagem 15 – “Treatise” p. 31

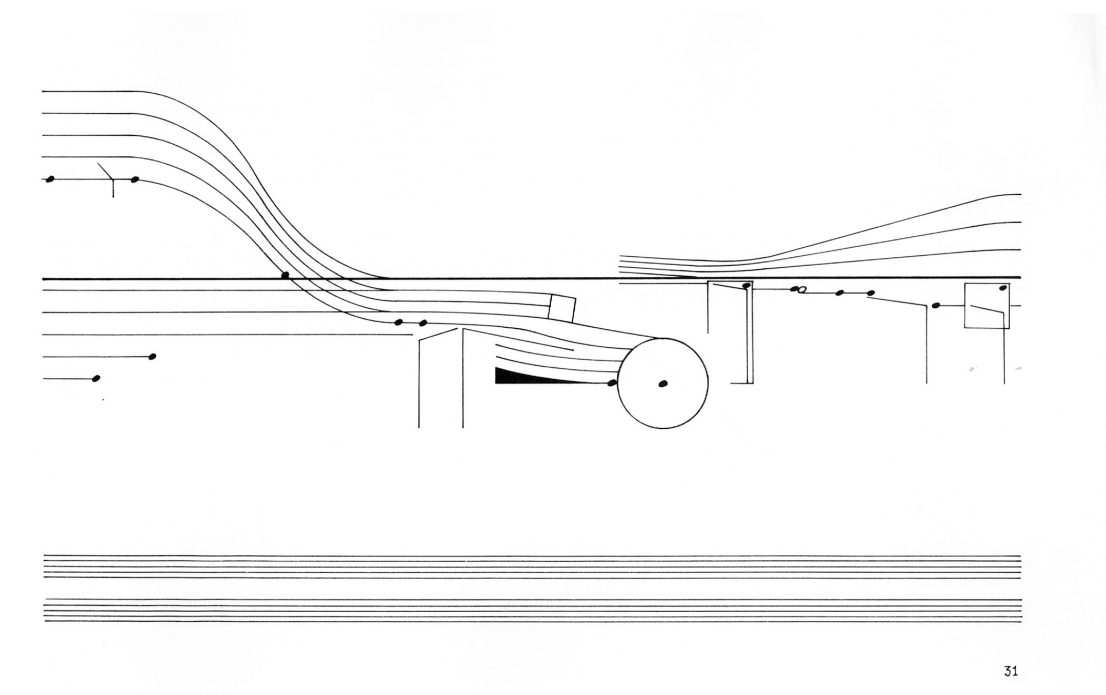



imagem 16 – “Treatise” p.32

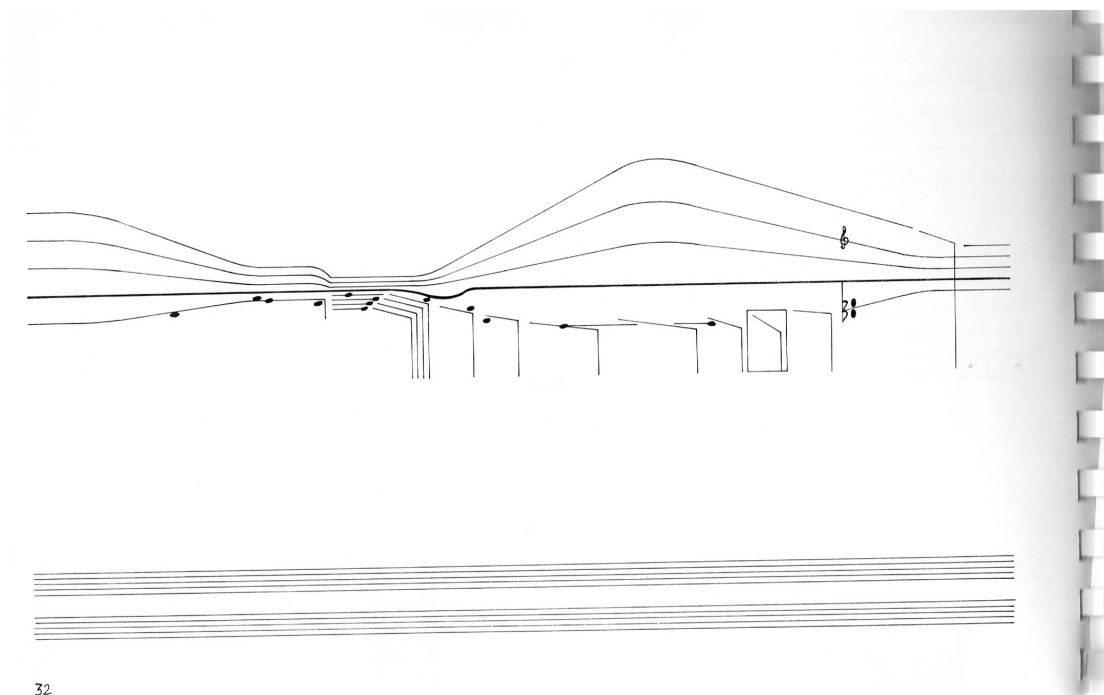



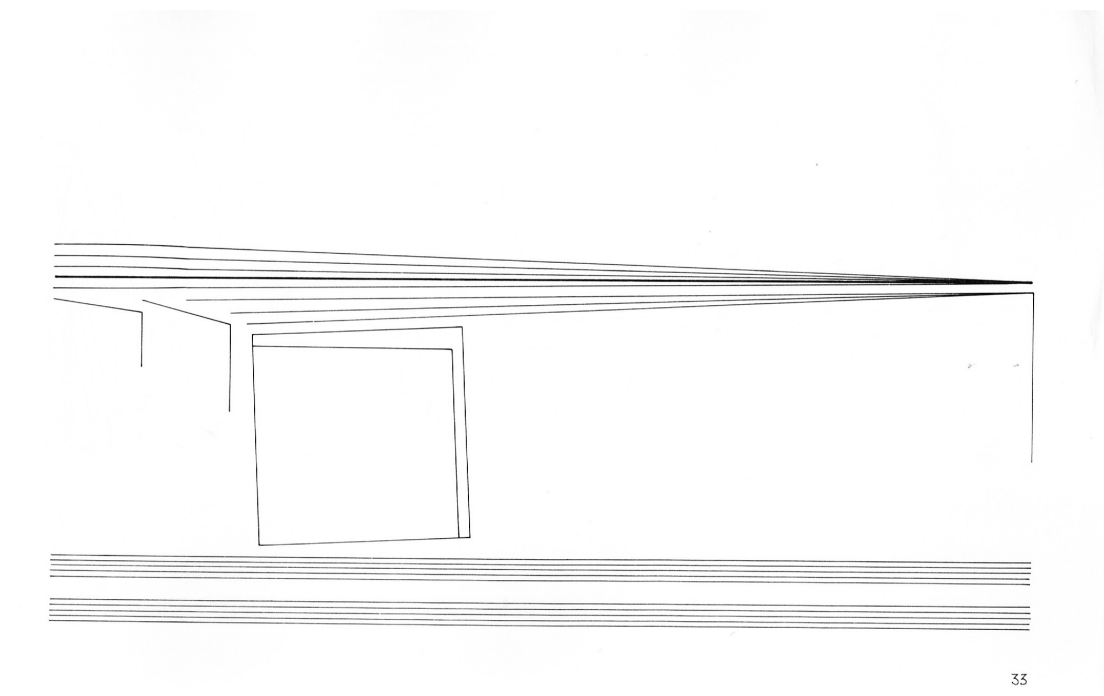
imagem 17 - “Treatise” p. 33

Sequencia das páginas 42 a 44:

imagem 18 - “Treatise” p. 42

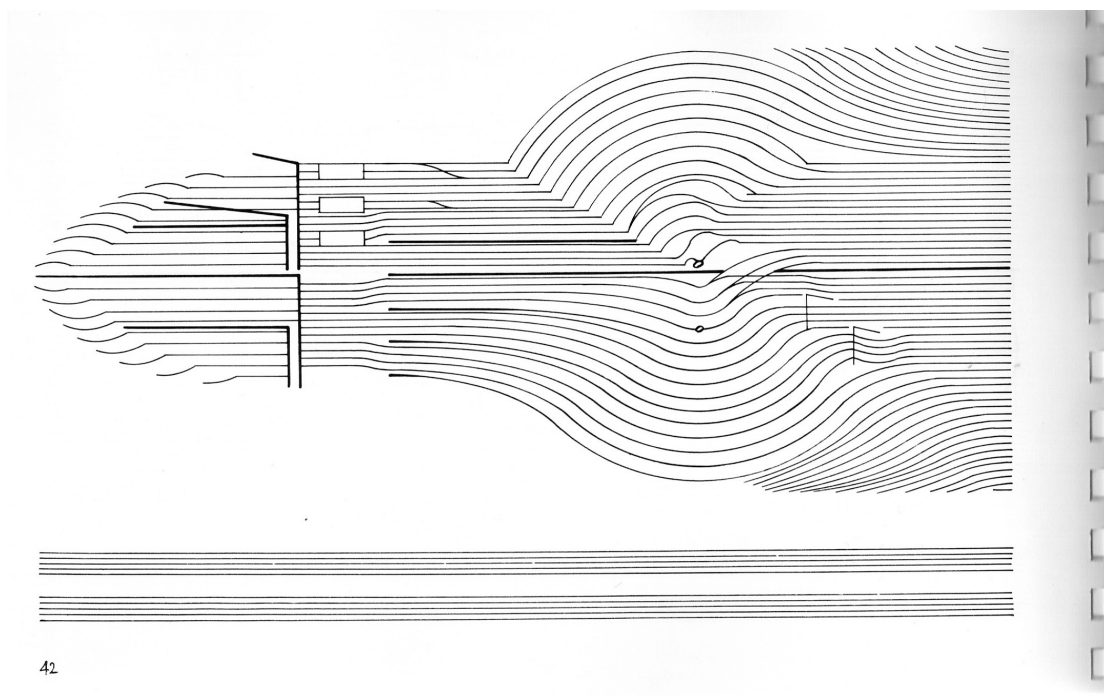



imagem 19 - “Treatise” p. 43

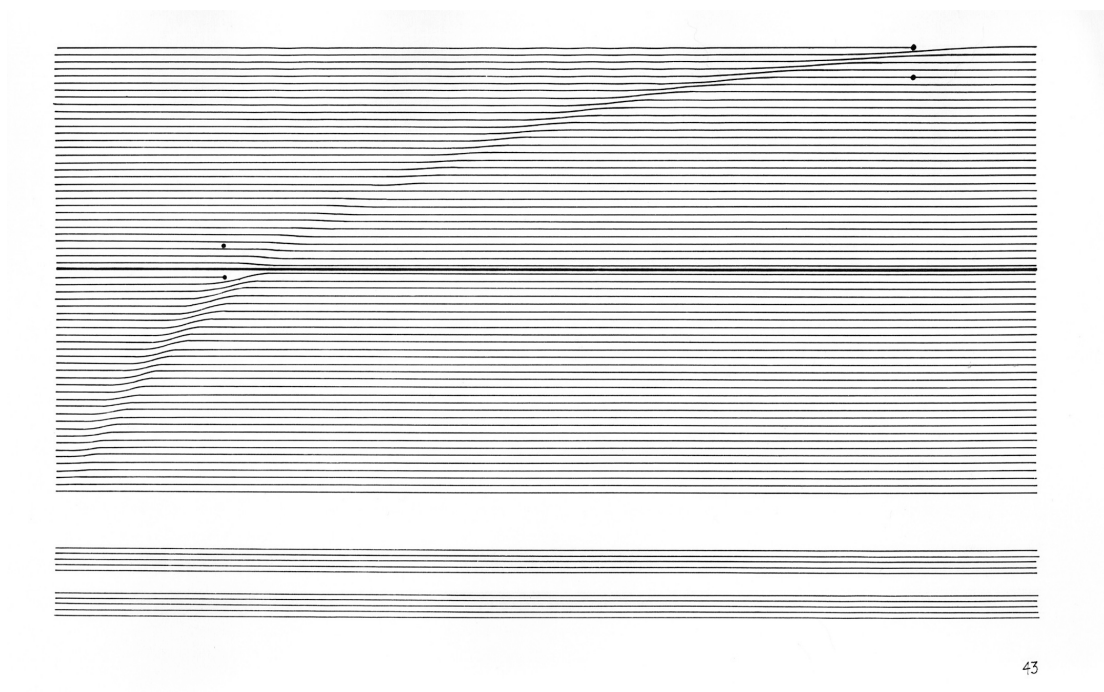



imagem 20 - “Treatise” p. 44

imagem 21 – “Treatise” p. 99

Sequência das páginas 131 a 135:

imagem 22 - “Treatise” p. 131

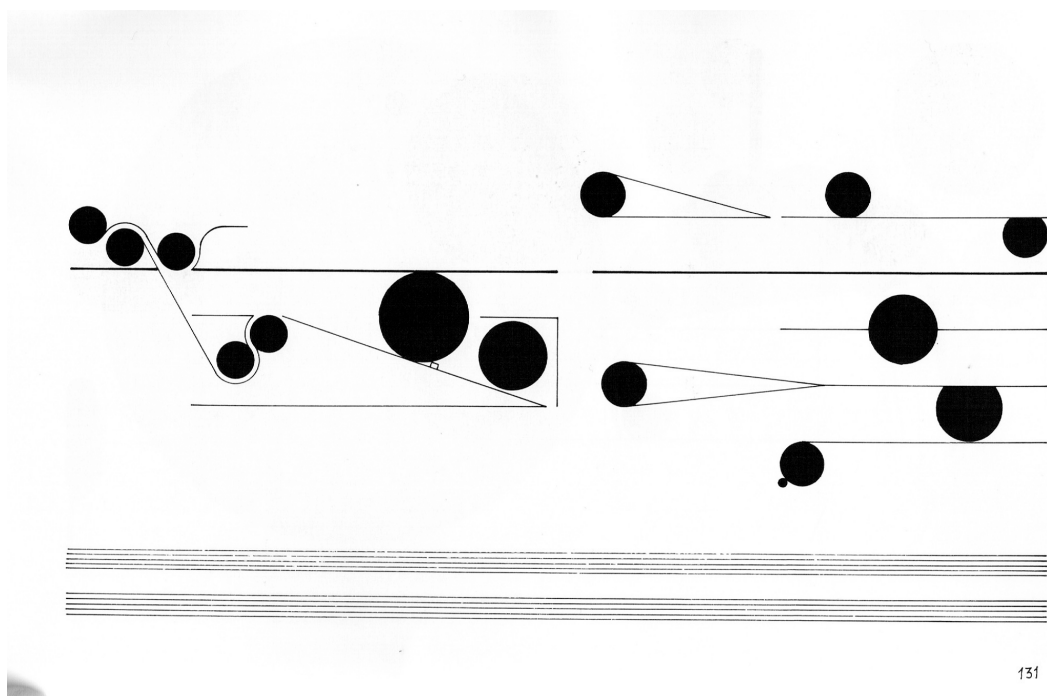



imagem 23 “Treatise”, p. 132

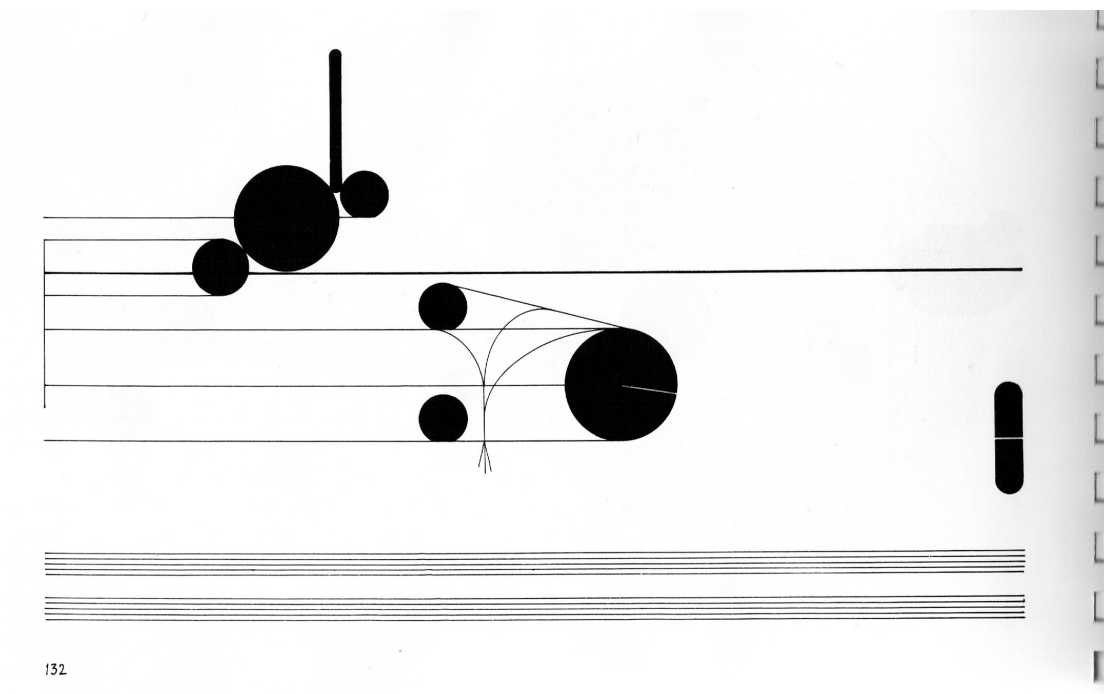



imagem 24 - “Treatise” p. 133

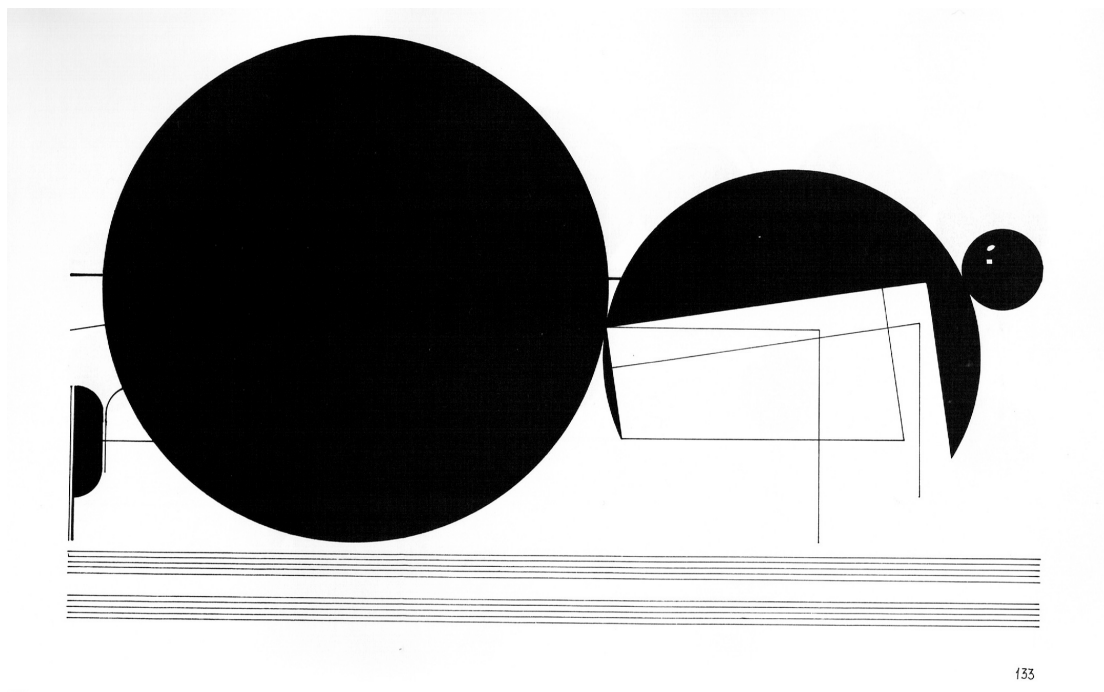



imagem 25 - “Treatise” p. 134

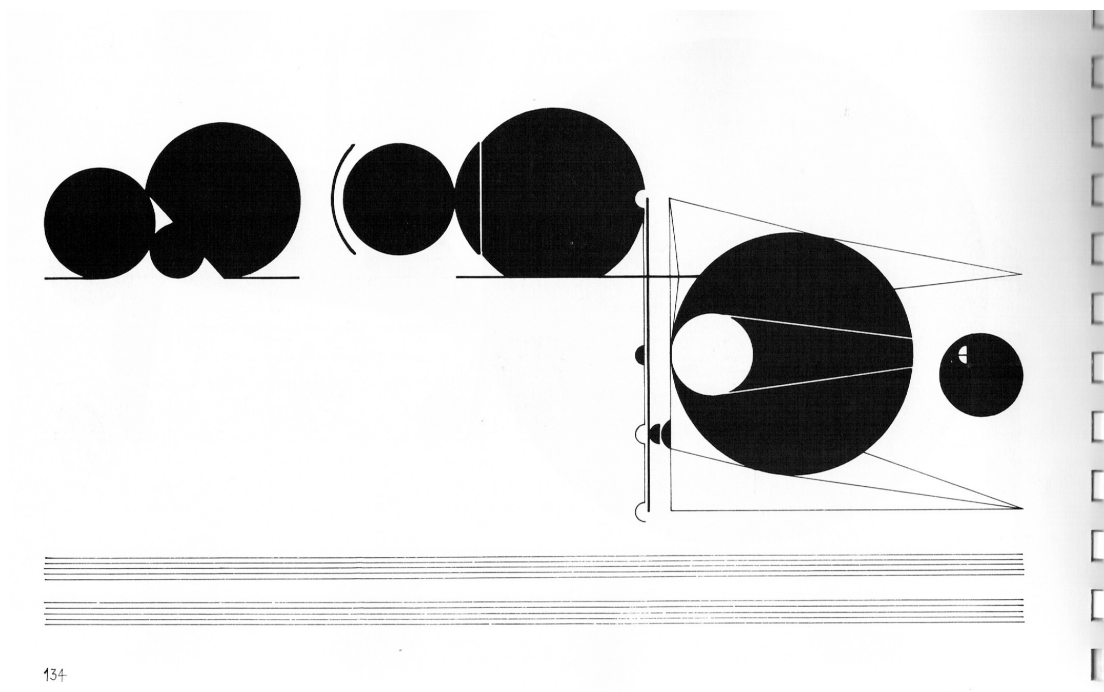



imagem 26 - “Treatise” p. 135

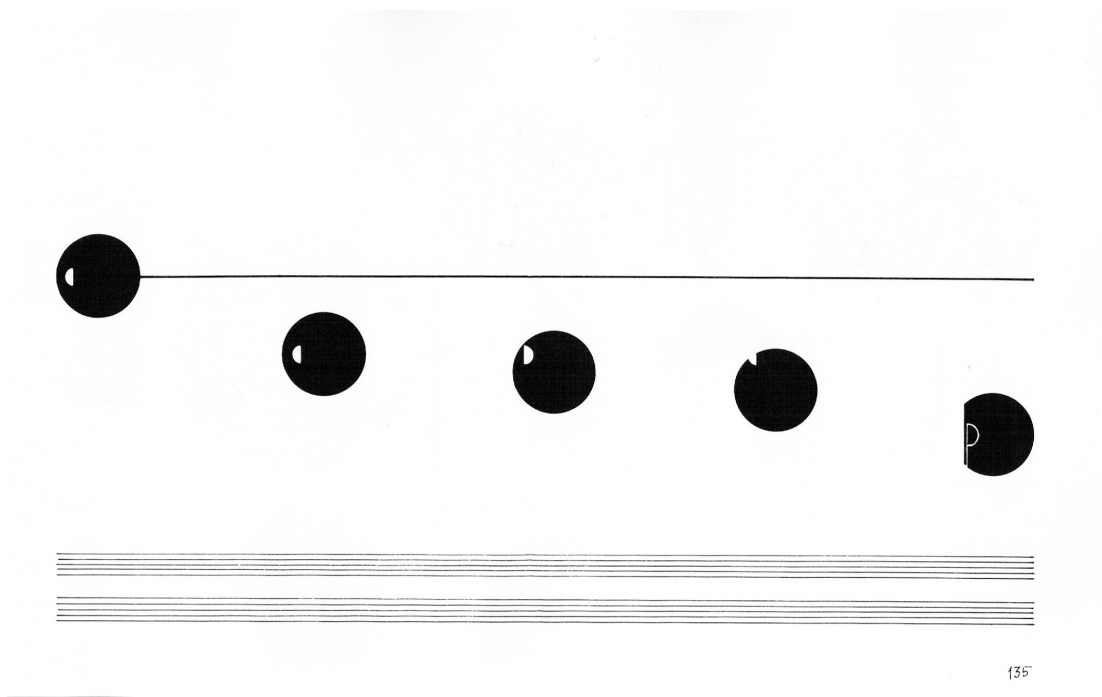



imagem 27 - “Treatise” p. 183

Sequência final, páginas 191 a 193:

imagem 28 - “Treatise” p. 191

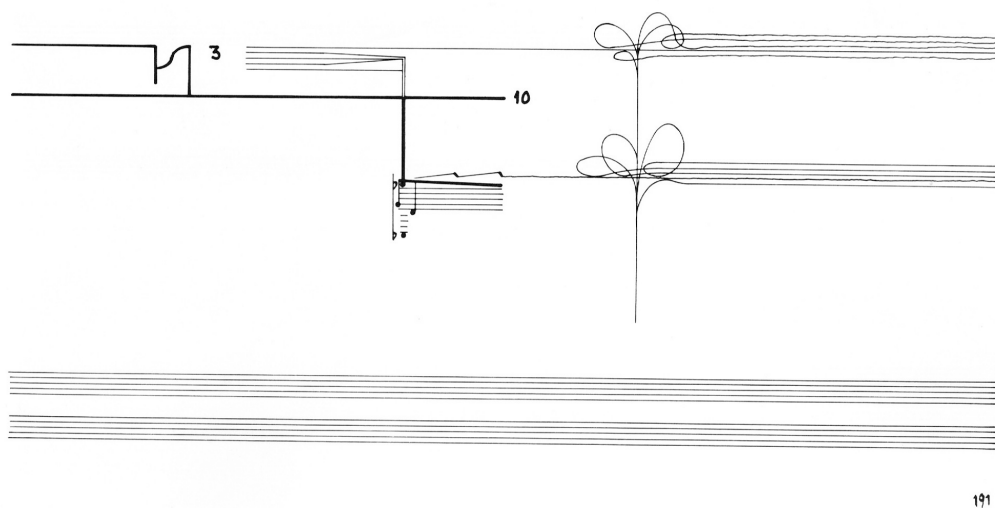



imagem 29 - “Treatise” p. 192

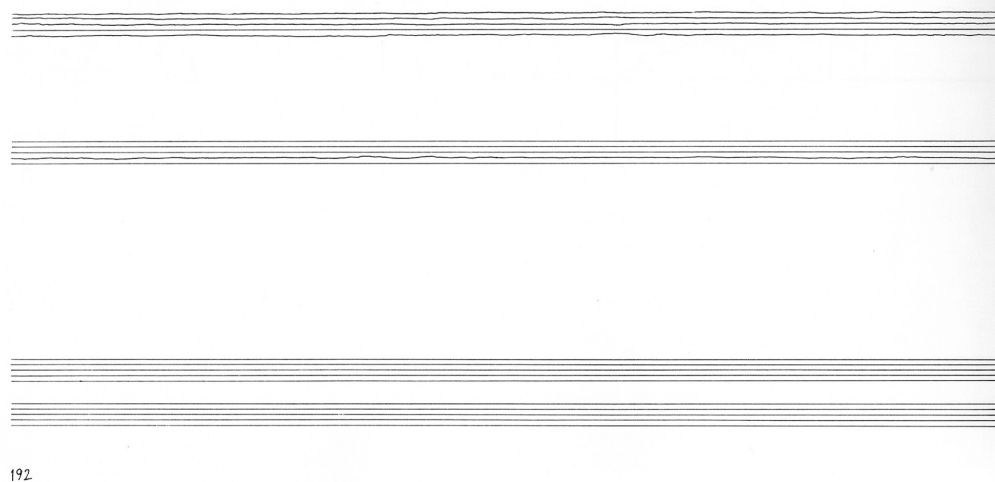



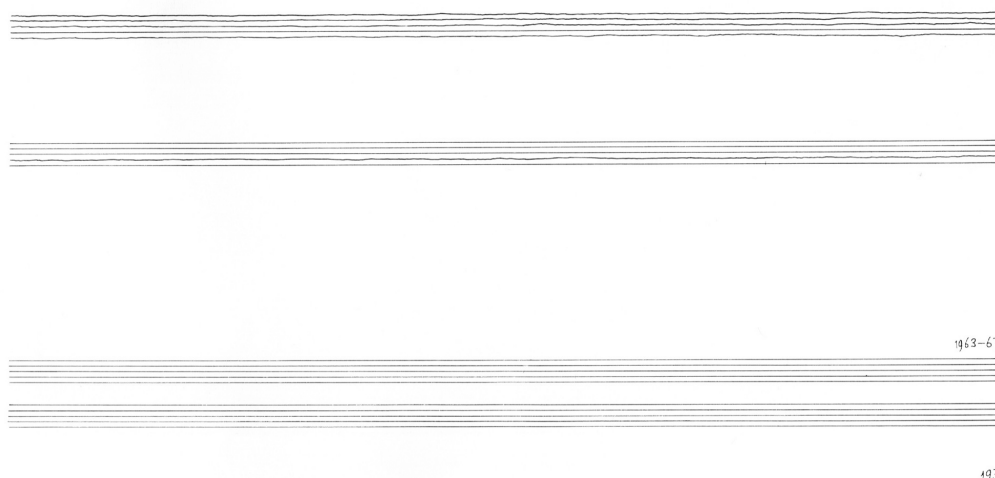
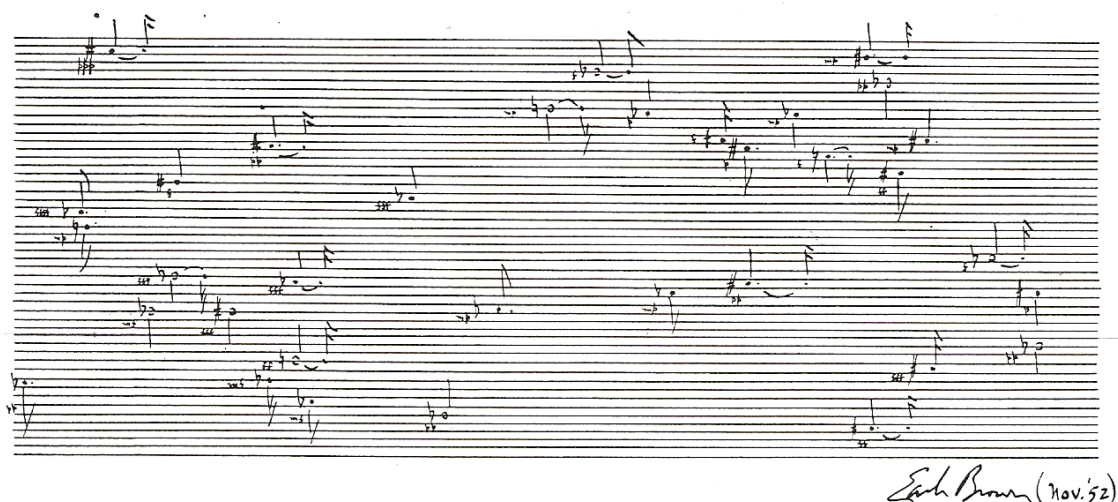
imagem 30 - “Treatise” p. 193, final.

Como fica evidente na leitura dessas páginas, trata-se de algo que graficamente se assemelha muito a uma partitura no sentido convencional. Podem-se reconhecer elementos que são referências diretas ou mesmo reproduções de símbolos convencionais de notação musical, como o grande ***f*** sugerido na página 23 da partitura original, ou as claves e acidentes na página 99. Na sequência que vai da página 29 a 32 vemos claves de sol e fá, colcheias e bemóis, mas o movimento da textura se dá mesmo é nas linhas da pauta (muitíssimas mais do que cinco). O recurso da pauta com inúmeras linhas já havia sido usado alguns anos antes por Earle Brown em sua peça Folio 1952:

imagem 31 – Earle Brown, FOLIO 1952, partitura completa

Aliás, é muito importante contextualizar o *Treatise* no âmbito da notação gráfica. O grande diferencial da obra de Cardew em relação à maioria das incursões nesse sentido está em seu maior descompromisso com as possibilidades objetivas de representação em som, o que me faz considerar o *Treatise* como uma forma referente em si, e não uma meta-forma de algo que deverá vir a ser tocado, como na maioria das partituras.

Comparemos, por exemplo, com a partitura de Brown exposta acima – esta é a partitura completa, não apenas uma página de exemplo. Embora não haja indicação precisa da altura das notas, a realização objetiva dessa peça em som é perfeitamente possível por uma fonte capaz de executar um âmbito largo de alturas do grave ao agudo – como uma orquestra sinfônica por exemplo. Basta estabelecermos um parâmetro que permita ler todas as notas como uma grande pauta, dividindo-as em regiões. A mega-pauta de Brown tem 50 linhas, ou seja, é como se fossem dez pentagramas superpostos, ou menos, já que um contínuo entre dois pentagramas, um com a clave de fá (embaixo) e ou com a clave de sol, terá onze linhas se considerarmos o dó central como uma linha suplementar em comum, inferior na clave de sol e superior na clave de fá. Se tomamos a região central da partitura de Brown como esse contínuo de pentagramas, teremos como estabelecer os limites superiores e inferiores da tessitura. Acredito que todas as notas sejam executáveis no âmbito da orquestra sinfônica, embora eu mesmo tenha calculado isso apenas no golpe de vista.

Mas, não é a sonificação objetiva que está em jogo no caso do *Treatise*. Como já foi dito, Cardew não disponibiliza nenhum tipo de informação textual para ajudar numa possível interpretação, e além disso, mesmo a condução dos signos gráficos desloca o sentido convencional de leitura da notação musical. Mais uma vez comparando com a partitura de Earle Brown, nesta as linhas – embora muitas e sem clave para referência específica das alturas – se mantém retas e as notas são colocadas sobre e entre elas como nas partituras convencionais, inclusive com acidentes e indicações de dinâmica. No caso do trecho do *Treatise* a que fiz referência anteriormente (páginas 29 a 33 da partitura) são justamente as linhas que se movimentam, entrelaçando-se e se condensando numa só massa estreita, ao final do gesto (página 33 da partitura).

Seria cansativo tentar analisar em maior detalhe os recursos formais utilizados no *Treatise*, uma vez que ele consta aqui nesse trabalho apenas como

exemplo de uma poética mundana, uma música visual radical e de grandes proporções. A observação detalhada dos trechos expostos nas páginas anteriores pode trazer melhores intuições sobre a composição. Sua análise esquemática seria a seguinte:

TREATISE - Cornelius Cardew

1 - FORMA:
1.1 - geral: partitura gráfica de dimensão extensa (193 páginas)
1.2 - meta-forma: paradoxal: a forma de referência é uma meta-forma. A partitura gráfica é a forma de referência em si, mas ela pode gerar atualizações formais diversas, o que faz com que o campo da representação se desloque da partitura para a performance: cada performance é uma meta-forma da partitura e não o contrário.
1.3 - performance: há vários registros de realizações de algumas páginas ou seqüências de páginas do Treatise. Não tenho notícia de nenhuma realização integral e nem de que já tenha sido realizada no Brasil em parte ou totalmente.
2 - MATERIAL: símbolos gráficos que remetem à notação musical convencional. Estrutura sequencial linear comum em partituras tradicionais. Linha do tempo central explícita ao longo de toda a partitura
3 - PROCESSO: design gráfico executado pelo próprio compositor.
4 - CONTEXTO: fase experimental de Cardew. *Scratch Orchestra*, etc, o boom dos experimentos de notação nos anos 1960/70. Anterior à sua fase "maoísta" em que ele abandona e renega os procedimentos da vanguarda e passa a compor peças simples, na maioria canções com temática socialista, feitas para a classe operária.
5 - INSPIRAÇÃO: outras partituras gráficas. Não tenho maiores informações sobre o processo inspiratório específico desta peça.

As três peças analisadas sumariamente aqui servem apenas de referência ao campo que estou tentando cercar, que se caracteriza mais por uma atitude composicional do que por semelhanças estritamente formais que possam delinear uma tendência, escola ou qualquer outro tipo de contexto contingencial. Ao contrário, o que pretendo demonstrar é como isso que chamo de atitude mundana, mesmo dentro do macro-contexto altamente codificado da "música erudita" ou do contexto volátil da "música contemporânea", se deixa observar justamente pela dificuldade de encaixe nos pressupostos convencionais desses contextos, bem como pela desestabilização dos mesmos.

4.2 – CATALOGAÇÃO DAS MINHAS PEÇAS E AÇÕES

Parto agora para uma tentativa de organização sistemáticas das minhas composições a partir dos critérios expostos no modelo de **compor no mundo**. Apresento essa organização na forma de uma catalogação, ao que se seguirá uma demonstração de algumas das categorias com análises de peças e ações que

considero significativas, sobretudo para o paradigma mundano que defendo/proponho. Antes detalharei um pouco mais a dualidade entre os conceitos de **peças** e **ações**.

4.2.1 – PEÇAS

Falando de maneira distinta e complementar ao que foi dito no início do capítulo, chamo de **peças** os *outputs* do processo de compor cuja *forma básica* apresenta unidade estética (o que Reynolds chama de *wholeness:* completude). Em geral essa unidade ou *completude* é determinada por uma limitação temporal e representada por alguma meta-forma, As peças quase sempre são registradas em *suporte* (em geral partitura, texto ou registro áudio-visual). Aproveito a semelhança semântica para tratar como **peças** tudo que me pareça ser um "pedaço" de música, um fragmento de algumas fibras do grande tecido que supostamente seria "a Música" ou, no horizonte da totalidade: **uma** dentre *todas* as músicas já compostas, tocadas, imaginadas, existentes ou ainda por existir. O exagero dessa descrição se presta apenas para ajudar no entendimento metonímico do termo **peças.** Uma peça seria um pedaço, uma célula da música, delimitado conceitualmente (enquanto forma virtual) e situacionalmente (enquanto forma atualizada ou *performance*).

A escolha do termo **peça** se deu pelo mesmo motivo da escolha dos termos relativos aos aspectos essenciais de compor (materiais, processos, forma): o fato de **peça** ser um termo de uso comum no campo das artes, tanto no contexto específico da música de concerto, como também no teatro e nas artes plásticas.

4.2.2 – AÇÕES

A categoria das **ações** compreende os *outputs* compositivos que se configuram mais pelo seu caráter de *acontecimento decorrente de um estímulo ou proposta*, do que pela realização de prescrições formais detalhadas. Nesses casos a prescrição pode mesmo se limitar simplesmente a proposições verbais sugestivas, quando muito. Outra característica distintiva das ações é sua carga mais acentuada de conceitualismo, operando nas bordas de sentido do *musical*, mas não necessariamente *sendo música*. Para entendermos melhor o que defino genericamente como **ações** veremos a oposição entre esse conceito e os de **obra** e **peça**. Veremos também o débito da ideia de **ação** com o conceito de **situação**,

como especificamente utilizado pelos *situacionistas* franceses, e mais especificamente Raoul Vaneigem em sua proposta de poetização da vida cotidiana.

4.2.3 – PEÇA E OBRA

> Todo ato criativo é processo, logo, fundamentalmente, antimonumento, comunicação efêmera. Elevá-la ao grau de monumento significa a sua liquidação; rejeitá-la significa menosprezar as raízes da própria arte: só pela criatividade pode-se chegar à cristalização, à obra; através do lúdico, à lucidez.
>
> Ernst Widmer, ENTROncamentos SONoros

Fenomenologicamente, podemos definir uma "peça" como uma configuração formal cuja unidade estética permite sua percepção como ***algo distinto das outras coisas do Mundo***, como uma *coisa em si,* limitada no espaço e/ou no tempo. Como no caso de um objeto físico, uma peça de música se faz reconhecer por um conjunto de características que lhe confere unidade e que permite reconhecer uma identidade entre suas *repetições*. Quando o conjunto de prescrições virtuais que conferem unidade a uma peça é re-atualizado em situações diferentes, costumamos dizer que se trata de uma repetição da "mesma" peça[227]. É plausível, portanto, num contexto artístico, identificar o termo "peça" com a ideia de "obra", como concebemos comumente.

Embora reconheça a identidade relativa desses conceitos, evito discutir o termo *obra* pela amplitude semântica e os debates que ele suscita. Apenas aponto (de maneira breve e francamente superficial) que por "obra" entendo todo *trabalho* artístico com alguma definição formal exposto a um público, seja em sua forma "final" ou em processo. Nesse sentido, todas as peças seriam obras, mas nem toda obra é uma peça.

A partir do dilema proposto por Widmer de que elevar o "ato criativo ao grau de monumento significa sua liquidação" ao passo que rejeitar a comunicação efêmera "significa menosprezar as raízes da própria arte", tocamos no ponto crucial da nossa distinção entre peças/obras e ação/situação: no caso do segundo par estamos investindo no "lúdico" antes da "lucidez", operando com a "criatividade" independente da "cristalização", não exatamente rejeitando a unidade formal repetível, mas não necessariamente tendo essa configuração como um fim

[227] O grau de indeterminação tolerável (parafraseando o "degree of tolerable transformation" de Reynolds) na atualização de uma forma virtual varia de uma peça para outra.

necessário ou desejável. Essa prerrogativa é bem conhecida e praticada em diversos contextos, mas curiosamente ainda pouco absorvida por estudos no campo da composição em que o espectro construtivista da obra ainda paira hegemônico. Isso é compreensível a partir de um pensamento estatístico – a maioria das composições realizadas no âmbito acadêmico se dá dessa maneira – mas essa constatação não justifica que o que não responda a esse contexto seja ignorado, ou pior, estudado com critérios incoerentes com as propostas mesmas.

4.2.4 – AÇÃO E SITUAÇÃO

> Mas a expressão "fazer uma obra de arte" é em si mesma ambígua, já que ela inclui tanto a experiência vivida do artista quanto o abandono dessa experiência em favor de uma abstração da substância criadora: a forma estética. Assim o artista sacrifica a intensidade vivida, o momento da criação, em favor da duração daquilo que ele cria, da recordação imperecível do seu nome, da sua entrada na glória fúnebre dos museus. Não é, contudo, a vontade de fazer uma obra duradoura que o impede de criar o momento imperecível da vida?
>
> *Raoul Vaneigem, "A arte de viver para as gerações novas" (p. 78)*

O termo **ações** foi escolhido por ser a palavra que mais claramente descreve o tipo de *output* que preenche as lacunas deixadas pelo conceito de **peça**. Algumas ações descritas aqui – ou, com uma dose de golpe semântico, todas elas – podem também ser encaixadas na categoria de obra artística. Por paradoxal que pareça, esse é mais um motivo porque evito entrar na discussão sobre o status da obra, pois esse conceito me parece mais com uma moeda de troca simbólica do que com algo que se possa definir a partir de critérios fenomenais[228] precisos.

As **ações** podem ser associadas mais diretamente com ideias como as de "happening" ou "situação"[229] do que com "obra". No entanto, é necessário enfatizar que as ações tratadas aqui são ações *musicais*, o que é o critério maior de diferenciação entre essa categoria e qualquer outra utilizada no campo das artes em geral, como os já citados *happening* e *situação*, mas também *performance art*, instalação, etc. E, por outro lado, como já foi dito, as *ações musicais* também se diferenciam das **peças**, por não se permitirem ser classificadas facilmente como "músicas".

---

[228] De acordo com o esquema de contextualização apresentado no Capítulo 3, o conceito de obra atuaria como mais um macro-contexto fantasmagórico, um campo semântico em permanente expansão que serve de metáfora e metonímia para a própria ideia de "arte".

[229] Para uma visão mais detalhada sobre esses conceitos, cf. Anexos.

As *ações musicais*, portanto, se colocam como elo perdido entre as “peças musicais” especificamente e as “ações artísticas” em geral. A categoria das **ações** compreende diretamente as formas decorrentes de processos de compor que se dão no território fronteiriço entre os contextos da música e da arte e entre a arte e o mundo-da-vida, sendo o exemplo mais radical de *música mundana,* no sentido reciclado em que tenho empregado esse termo.

4.2.5 – CLASSIFICAÇÃO DE PEÇAS E AÇÕES DO MEU REPERTÓRIO

Procedo agora a uma apresentação de um repertório de composições classificadas nessas duas macro-categorias formais. As composições serão organizadas em subcategorias, baseadas em características processuais, formais ou materiais. Após a apresentação de uma série de descrições sumárias de um número significativo de peças e ações, veremos análises mais detidas de algumas dessas composições, tendo por base o modelo de **compor no mundo**.

A classificação seguiu os seguintes critérios:

1 – Listagem de materiais
2 – Descrição de processos
3 – Considerações sobre as implicações contextuais e as motivações inspiratórias
4 – Detalhamento da forma e das possibilidades de atualização

Um problema enfrentado no curso da pesquisa foi a definição de um parâmetro demonstrativo que condensasse as diversas formas de composição praticadas. Por fim, como depois me pareceu óbvio, o parâmetro escolhido foi o da meta-forma, como representação virtual e documental da composição. Esse foi também um critério decisivo de distinção entre o que se chama comumente de “peças” e o que denominei, o mais genericamente que pude, de “ações”: as peças têm necessariamente uma meta-forma representativa, são registradas em algum suporte (partitura, gravação, etc), ou então são uma forma em si (como no caso do cubo-mágico de Aliás, como veremos oportunamente, ou do *Treatise*, como vimos). As ações nem sempre têm uma meta-forma, e em geral, quando têm, essa meta-forma é descritiva ou sugestiva quase nunca prescritiva.[230]

Organizei o catálogo das peças, então, de acordo com as meta-formas representativas, em dois grandes grupos de peças registradas em partituras e em

[230] Sobre as categorias de notação descritiva, prescritiva, sugestiva e descritiva, cf. AMORIM, 2007, Cap.3.

gravações (ou registros *estáticos* e *diacrônicos*), ou seja: registros que são esquemáticos e fixos em suportes temporalmente independentes e registros gravados em suportes com movimento temporal autônomo. Por "temporalmente independentes" entendo entidades como imagens, palavras, representações gráficas de sons melódicos (notas na pauta), etc registrados em suportes fixos, como folhas de papel e objetos tridimensionais, por exemplo. Por "movimento temporal autônomo" quero me referir à possibilidade do registro se reproduzir no tempo, como no caso de gravações de áudio e vídeo e de programações de computador – como padrões de sequenciadores, baterias eletrônicas e algoritmos de composição eletroacústica.

Divididas nessas duas categorias de meta-formas, as composições são organizadas posteriormente em subcategorias, como nos gráficos da página seguinte:

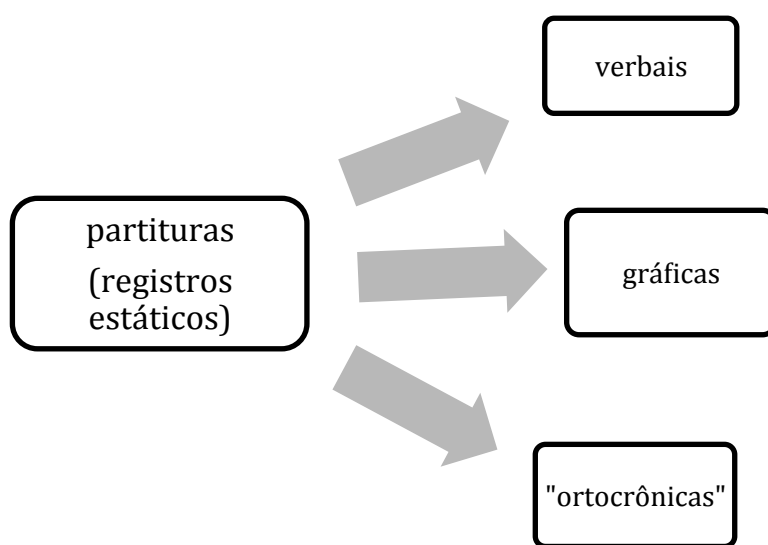



gráfico 12 – registros estáticos

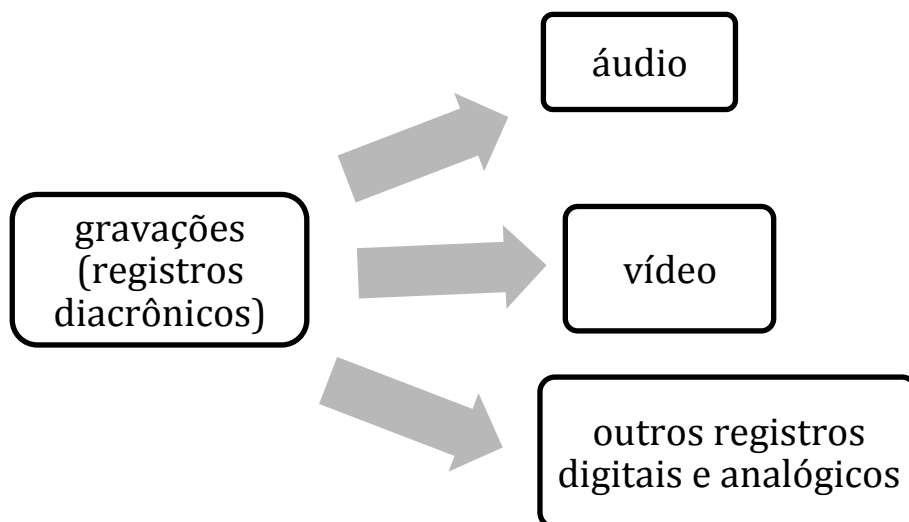



gráfico 13 – registros diacrônicos

Como se pode deduzir pelos termos e pelo que sabemos do uso comum desses registros, a diferença entre um grupo e outro está na estaticidade do primeiro tipo em oposição à mobilidade temporal do outro. Uma partitura escrita, um texto ou um desenho gravados num papel ou qualquer outro suporte fixo não apresentam mobilidade automática. Já um vídeo, um arquivo de som, ou uma programação de computador, representam a forma de maneira diacrônica, movimentando sua meta-forma no tempo.

A princípio é mais fácil conceber as meta-formas diacrônicas apenas como registro descritivo, mas a partir da exceção óbvia da programação – já que numa composição algorítmica, muitas vezes, a "partitura" é o próprio algoritmo programado pelo compositor – podemos entender facilmente como um vídeo ou uma gravação de som podem servir de partitura, representando signos a serem interpretados para gerar uma outra forma. De fato, conheço algumas poucas peças que têm meta-formas diacrônicas prescritivas, como por exemplo a peça do compositor paulista Mario Dal Nunzio, "Serenata Arquicúbica", cuja partitura[231] é um vídeo que orienta a ação do guitarrista para tocar a peça.

Evidentemente os três tipos de signo apresentados na categoria 1, das partituras estáticas, os signos verbais, os signos gráficos e os signos da notação

[231] A partitura pode ser assistida no youtube, em dois links: http://www.youtube.com/watch?v=XloUECmzzOw [parte 1] e http://www.youtube.com/watch?v=Ugzs2iLo7jo [parte 2]. Ambos postados em 11/03/2011, acessados por mim algumas vezes desde de 2012 até o presente momento (julho 2013).

musical convencional “ortocrônicas” se representados num suporte em movimento passam a ser considerados da categoria 2, ou seja: uma partitura tradicional apresentada em vídeo-animação é uma meta-forma diacrônica, e não estática. Ressalto isso apenas para que tenhamos em mente que essas categorias são simplificações analógicas que não esgotam as possibilidades reais de invenção no campo da representação das formas musicais.

A partir desses dois grandes grupos de meta-formas, com suas subdivisões, como vistas nos gráficos acima, as peças são catalogadas numa lista de critérios formais, por ser o aspecto da forma o mais demonstrável dos três aspectos internos de compor. Numa tabela esquemática, podemos ter acesso a uma organização prévia do repertório inventariado. A primeira coluna à esquerda lista as categorias de peças e ações (em negrito) com os exemplares respectivos logo abaixo.

4.2.6 – TABELA ESQUEMÁTICA

Apresento abaixo uma tabela esquemática com a lista de diversas composições (ações e peças) organizadas por suas categorias de representação formal (partituras, gravações, etc), ou suas “meta-formas”. Nas colunas verticais da tabela constam os termos do modelo, a partir dos quais traço análises reduzidas das peças e ações listadas. Algumas dessas peças e ações serão descritas mais em detalhe logo após a tabela. As partituras e/ou gravações (quando houver) de todas as peças listadas na tabela constam no catálogo de peças e ações impresso e no CD anexo.

A tabela foi organizada, também, em ordem crescente de “mundanidade”, começando pelos itens mais musicais *stricto sensu* e evoluindo para composições mais conceituais e interferentes no contexto. Dos intens marcados com um asterisco (*) constam partituras completas no Catálogo de Peças e Ações, apresentado ao final deste capítulo. Dos itens marcados com dois asteriscos (* *) constam as gravações no CD anexo no final da tese.

gráfico 14 - tabela esquemática de peças e ações

PEÇAS & AÇÕES					
1. PARTITURAS					
1.1 – partituras “ortocrônicas” e mistas	**Materiais**	**Processos**	**Forma**	**Contexto**	**Inspiração**
1 **Não Necessariamente**	Piano solo. indicações de caráter	Elaboração de quebra-cabeças de sugestões cênicas e “melodias” de indicações de caráter	Peça em forma aberta; quase rondó	Exercício de aula de composição	Proposta de trabalho com indeterminaçã o
2 **Boa Pergunta**	Pentagrama e convenções de notação, multifônicos, sincronias métricas, instrumentos de sopro com palheta, etc	Loops com métricas distintas, página sem topo, quebra-cabeças métrico, etc	Peça em forma aberta. Tríptico (três peças simples)	Experimentos com indeterminação	Composição para instrumental indeterminado, experimentos de notação ambígua
3 **KADÔ**	Traverso (flauta barroca) e conceitos de *ikebana* (floricultura japonesa), células rítmicas, conjuntos de notas, etc.	Estruturações a partir de uma cartilha de possibilidades fornecida pela musicista	Peça em forma aberta: tríptico – três peças articuláveis. Podem ser executadas separadamente	Colaboração com instrumentistas	Encomenda da instrumentista, ideias de equilíbrio dinâmico, “ten-chi-jin”
4 **KAUM** **(**)** obs: apenas o jogo 1	metrônomos, trechos de estudos instrumentais, notas, ritmos etc	Criação de estratégias de interação entre os músicos a partir de regras	Dois jogos: 1- costura melódica 2 – revezamento de texturas entre grupos instrumentais GRAN FINALE	Pesquisa sobre jogos musicais	Ideia de “quase-não” expressa pela palavra alemã *kaum*
5 **Schizo-Scherzo** **(**)**	Orquestra sinfônica, regentes, notas, ritmos etc	Divisão da orquestra em cordas e sopros com dois regentes respectivos	Três movimentos com graus de independência variados entre as metades da orquestra	Pesquisa sobre jogo	Ideia inicial de dividir a orquestra em “times” coordenados por um percussionista, depois abandonada.
6 **In Belly Confusion** **(*)**	Piano a quatro mãos, folhas de papel, objetos de vidro, movimentos corporais integrados com a leitura da partitura	Proposição de dinâmicas de interação entre os músicos e preparações no instrumento	Ciclo de peças breves e simples para piano a quatro mãos, repleta de ações colaterais (p.ex: as preparações do piano são feitas e desfeitas durante a performance)	Concurso de composição Mauricio Kagel para intérpretes infanto-juvenis	a expressão “embellished confusion” constante no texto da chamada do concurso

7 **Paraciclo** **(*)** obs: desta peça constam apenas amostras da bula e da pagina inicial, devido à extensão da partitura completa (50 páginas)	Motivo melódico e textura monotônica sobre a nota ré; integração da harpa de pedal com instrumentos de percussão e o contrabaixo como um "macro-instrumento"	Processo construtivo linear; trabalho com timbres: mistura, exploração de técnicas extendidas, etc	Peça de dimensões médias, discurso linear em um movimento direto	Bienal de Música Contemporânea da FUNARTE	A ideia de ciclos paralelos, depois abrandada pelas restrições da notação exigida
8 **viola meu bem** **(*)**	Viola de arco, materiais organológicos "idiomáticos"	Articulação de gestos instrumentais	Miniatura para viola solo	Chamada internacional de peças nesse formato, do músico Conway Kuo	Gosto particular pelo instrumento, ecos de Morton Feldman ("The Viola in my Life") e samba-de-roda.
9 **Enso** **(*)**	Piano solo. Relação entre gestos ágeis efêmeros e outros largos e reiterados. Notas, ritmos, etc	Processo construtivo de sucessão de gestos em temporalidades e eventualidades opostas (efêmero e inédito x permanente e reiterado)	Peça para piano solo	Composição colateral durante o processo de "In belly confusion"	Temporalidades na música japonesa tradicional (gagaku) e a linguagem instrumental do piano. Ideia de simplicidade e clareza, também reflexo de princípios estéticos japoneses (*iki*, *wabi-sabi*, etc)
10 **phantaS*tick*** **(*)**	Ritmos e acentos, woodblock, "clássicos populares", repetição	Criação de "melodias rítmicas" (apenas tempo e dinâmica), citações adaptadas (p.ex 5ª de Beethoven), estratégias métricas	Fantasia rapsódica, pequenos movimentos encadeados livremente.	Conversa e "auto-encomenda" para o músico Humberto Monteiro.	A ideia de fazer uma peça em que o ritmo fosse isolado dos outros parâmetros, a possibilidade solista do woodblock
11 **Koans** **(*)**	Paradoxos da notação tradicional, escrita musical absurda (embora exequível); a ideia do *koan* zen-budista	Exploração de elementos paradoxais da notação musical tradicional (hemíolas, enarmonias) introdução de escrita absurda (superposição de indicações de dinâmica, repetições virtualmente infinitas ou impossíveis, oitavações contraditórias)	Série de gestos breves para grupo instrumental (fl; ob; vc; piano)	Experimentos conceituais com notação, minimalismo, indeterminação	A ideia de *koan:* uma frase ou anedota absurda ou paradoxal que serve de estímulo à meditação zen-budista

12 **nunc & nunca (*)**	- Quarteto de cordas, textos de imprensa (jornal, revista, internet) falados pelos músicos, escolhas dos músicos, notas , ritmos, etc	- Construção de textura mélica redundante, com pausas significativas - Repetição da forma total - Delegação de soluções formais aos músicos (articulação, dinâmica, escolha dos textos etc)	- Quarteto de cordas; - Discurso redundante com interrupções, - Repetição *ipsis litteris* da partitura, com introdução de elemento textual como variação.	- Quarteto de Cordas, - Experimentos com intencionalidade do intérprete - atividade educacional (peça didática)	O título brinca com a expressão latina "hic & nunc" (aqui & agora) deformada como "nunc & nunca" (agora & nunca). Ideia de discurso musical que custa a evoluir e acolhe notícias absurdas, trágicas e cômicas como lembrete do presente.
1.2 – Partituras verbais	Materiais	Processos	Forma	Contexto	Inspiração
13 **Sessão de Geléia (*)**	Ideias coletivas para performance no FIMC (Festival Internacional de Composição Musical)	Costura das ideias em uma partitura de eventos	Happening musical	Ação proposta e realizada no FIMC, no Teatro Vila Velha (2010). As ideias de ação e músicas são de Guilherme Bertissolo, Alexandre, Espinheira, Paulo Rios.	O título é tradução literal de "jam session", proposta por Bertissolo. A partitura é inspirada na escrita de eventos de Allen Kaprow, George Brecht, Yoko Ono e outros.
14 **Grave (*)**	Melodias, instrumentos graves, gravador, palavras, técnicas rudimentares de edição de áudio	Gravação e edição de sons instrumentais e vocais no momento da performance. Deturpações dos materiais.	Processo exposto a público.	Ritual do concerto, separação entre processo e performance	Ideia de apresentar um processo simples de transformação semântico-sonora como performance musical
15 **Estudo ijexá (*)**	Guitarra elétrica, harmônicos na sexta e quinta cordas, padrão rítmico do agogô no ijexá	Instruções para execução da peça. Não há notação do ritmo, o intérprete deve procurar aprendê-lo por conta própria	Estudo instrumental simples	Guitarra elétrica, baianidade, exercício de rítmica e timbre, controle do efeito de distorção	Sistematizaçã o de experimento prático
16 **Desconcerto (*)**	Técnicas de clown, músicos, instrumentos, contexto da música de concerto	Organização dos materiais numa proposta de happening	Happening e/ou situação musical, com propostas formais articuláveis	estereótipos da música de concerto, clown, ORQ.EXP&/ou. etc.	Clown,

17 Peças para Celular (*)	Possibilidades de ação com telefones celulares, outputs sonoros de ligações em celular	Instruções para ações diversas	Coleção de ações e intervenções	O universo utilitário dos telefones celulares	Trotes de telefone
	1.3 –	**Partituras**	**Gráficas**		
18 Impromptu Abrupto (**)	Guitarra elétrica solo. Notas, escalas, sequências, notação de tablatura e gráficos no braço do instrumento	Composição a partir de improvisação diretamente no instrumento, notação prescritiva/ Sugestiva	Impromptu instrumental	Afinidade com o instrumento, inscrição em mostra de composição	Ideia espontânea em decorrência da prática instrumental; referencia à forma romântica do impromptu
19 Daseindadazen ou Ø (•)	Flauta solo, flautista, sugestões vagas.	Escritura automática, tentativa de sugestões mais ou menos legíveis, utilizando signos convencionais de notação	Partitura gráfica, evento largamente indeterminado para flautista solo	Impulso em momento de ócio	Entrega ao automatismo das ações e do fluxo de consciência, intenção poética concentrada, experimentação. Dedicada a Marta Castello-Branco, Heidegger e o Dasein
20 Fagote Solo	Fagote solo, notação mista, clichês no instrumento, técnicas de noise	Proposição de gestos musicais seriados para fagote solo.	Quatro gestos possíveis de ser combinados de inúmeras maneiras.	Impulso momentâneo (entre tarefas cotidianas)	Ideia de composição noise-meditativa, dedicada a Wruahy McMillian e Beto Júnior
21 Imprograf	Símbolos de notação convencional, programa de edição de texto	Improvisação no editor de texto com a fonte Maestro, utilizada em softwares editores de partitura	Impromptu gráfico	Experimento espontâneo de momento retomado e aperfeiçoado meses depois	Notação gráfica e experimentos de notação em geral
22 Un(m)ask (*)	Gráficos gerados em programa de desenho digital	Organização de linhas e outros signos gráficos de espessuras distintas num discurso visual musicável. Distribuição em gestos numerados	Partitura gráfica sugestiva, com bula mínima, para coro, órgão ou outra fonte sonora capaz de produzir grande densidade de notas sustentadas	Notação gráfica, partitura para o site Upload> Download> Perform	Rabisco digital que remeteu a escrita musical

1.4 – suportes	tridimensionais	articuláveis,	mecânicos,	etc	
23 **Aliás**	Cubo mágico, símbolos de notação musical adaptados às faces do cubo	Criação de símbolos de notação de parâmetros musicais, adaptados para ser lidos em qualquer orientação cardinal e colados nas faces do cubo mágico	Objeto lúdico musical. Partitura tridimensional para improvisação ou composição	Pesquisa sobre , notação musical indeterminação e jogo.	Ideia de notação em suporte tridimensional articulável, refletindo a mobilidade da forma aberta. "Descoberta" do cubo mágico como objeto ideal para realização. O título reflete as possibilidades de escolha.
24 **Música de Risco (**)** obs: trechos gravados do experimento	CD arranhado, toca-discos, sulcos na superfície plástica do CD	Sulcos esculpidos na superfície do CD de maneira e gerar padrões rítmicos em loop audíveis sob a agulha de um toca-discos. Deturpação contextual (CD no toca-discos)	Escultura sonora executável em dispositivo mecânico.	Experimentos toca-discos (referência de outros compositores: Otomo Yoshihide, John Oswald)	A diferença entre os loops e tilts gerados por arranhões em discos de vinil (lidos pela agulha) e CDs (lidos pelo laser)
25 **compix**[232]	Muros e paredes urbanos, notação musical convencional e gráfica, técnicas de grafitti e stencil	Impressão de partituras tocáveis (melodias, na maioria) em muros da cidade. Execução por músicos passantes	Intervenção urbana visual/musical	Intervenções artísticas no espaço urbano. Colaboração com artistas visuais e músicos	Trabalhos em stencil e grafitti. Relação entre o efêmero (a música tocada) e o duradouro (a partitura impressa). Compor+pixar +pix(picture=imagem)
2. GRAVAÇÕES	**Materiais**	**Processos**	**Forma**	**Contexto**	**Inspiração**
2.1 - ELETRO-ACÚSTICAS & CONCRETAS	Sons gravados e/ou sintetizados				
2.1.1 - Plunderfonias	Arquivos de som, em geral coletados de referências populares ou bem reconhecíveis.	Colagem, cortes, deturpações, "pilhagem" (*plunder*)	Série de peças, Projeto sequencial	Referências culturais genéricas e gerais	Plunderfonias de John Oswald, mashups, manipulação de discurso
26 **Soteropolifônica (**)**	Depoimento pessoal de uma portuguesa sobre a cidade de Salvador	Recorte, repetições e desnaturações do discurso para enfatizar falas e criar padrões rítmicos e motívicos	(plunderfonia)	Visão estrangeira sobre a cidade de Salvador, conflitos nesse contexto	Manipulação do discurso falado, leituras estrangeiras sobre a cidade de Salvador

[232] Essa ação será realizada em Salvador, na época da defesa da tese, como parte do "recital" de defesa.

27 **Ba-Vi** **(**)**	Hinos do Bahia e do Vitória	Superposição dos dois hinos em canais opostos (stereo)	(plunderfonia) proposta de performance: tocar a peça no som de um carro em dia de jogo	Rivalidade no futebol	Hinos de futebol em som de carro,
28 **Pornofonia** **(**)**	Áudio de filmes pornô, músicas populares com referencias eróticas (Gretchen, Tati Quebra-Barraco, Roberto Carlos, Julio Iglesias, Serge Gainsbourg)	Superposições de áudios dos filmes sobre base musical com inserções de trechos de outras músicas	(plunderfonia)	Imaginário erótico na música popular e no cinema pornô. Mostra de arte erótica.	O uso do som de filmes pornô (gemidos, principalmente)como música, a musicalidade do sexo
29 **Risonho Bambu** **(**)**	Áudio do programa de Silvio Santos e versões do Hino Nacional brasileiro: 1- tradicional com banda de sopros; 2 - cantado por Vanusa; 3 - em funk carioca (DJ NataN)	Colagem de maneira a construir um contraponto entre o hino nacional e suas deturpações e a anedota do poste, da mulher e do bambu	(plunderfonia)	Vídeos virais e referências à cultura de massa brasileira. Brasilidade.	Jogo semântico entre a peça pregada pela garotinha no apresentador de TV e as subversões ao símbolo máximo nacional musical
30 **Time is Money**	Áudio das músicas *Time* e *Money,* do grupo de rock britânico Pink Floyd.	Mashup rudimentar adaptando os primeiros versos de Time à métrica de Money. Deturpação conceitual	(plunderfonia)	Experimentos plunderfônicos	Trocadilho composicional com a máxima "Tempo é dinheiro".
31 **Meta-sonata**	Peças para piano em forma sonata de Beethoven e Schubert. Forma-sonata.	compressão temporal (*time stretch*) e justaposição das peças em forma ABA' (Beethoven – Schubert – Beethoven)	Plunderfonia e deturpação	Discussão no seminários de composição sobre o uso de formatos musicais como material em si.	Ideia de uso da forma-sonata como material numa composição em outra forma (ABA', por exemplo).
2.1.2 - Peças e estudos eletroacústicos	Materiais	Processos	Formas	Contexto	Inspiração
32 **Os Bicho de Xinxinha**	Diversos fragmentos de áudio gravado: sopro em bocal de caneta, cavaquinho com "afinação nômade"	Deturpação dos arquivos de áudio e processos de edição digital artesanal	"Causo sinfônico" (música programática eletroacústica)	Estórias de do sertão da Bahia, contadas na minha família	Vontade de criar uma peça "impressionist a" eletrônica, com recursos "armengados"
33 **Distropia**	Bateria eletrônica, aceleração	Padrão de bateria distorcido por hiper-aceleração. Processo reverso, revelando o padrão.	Estudo eletrônico	Testes com software de bateria eletrônica	Descaracteriza ção de textura sonora devido a razões de andamento extremas,

34 Afroteclownery	Bateria eletrônica, variações de andamento, textura e humanização dos padrões rítmicos	Improviso eletrônico sobre padrão pré-programado, variações desconcertantes de andamento, proporção rítmica e textura	Estudo de groove eletrônico impromptu	Testes com software de bateria eletrônica	Ritmo desconcertante, clown, Conlon Nancarrow
35 Incerto Groove	Bateria eletrônica, variações de andamento, textura e humanização dos padrões rítmicos	Bateria eletrônica, variações de andamento, textura e humanização dos padrões rítmicos	Estudo de groove eletrônico impromptu	Reutilização de materiais e processos encontrados em testes com softwares	Desejo de elaboração posterior do material e dos processos usados em Afroteclownery
36 Zukatigi	Bateria eletrônica, sintetizador,	Elaboração de padrão rítmico e síntese de timbres, improviso com materiais pré-programados	Estudo de groove eletrônico impromptu	Mesmo contexto e época de composição das duas últimas composições acima	Ideia de música mais irreverente e cômica. O título é uma transcrição da maneira como Joaquim, meu filho, então com 2 anos, pronunciava "Juca Tigre" (um personagem de novela)
37 Patomimia	Sons gravados, edição digital	Processos de edição de sons gravados, deturpando suas características naturais. Tipicamente "musique concrète".	Estudo de música concreta	Experimentos com o gravador e edições posteriores	Criação de textura desnorteante, confusa a partir de descaracterização do som colhido. "Patomimia" significa "doença fingida" (vi num dicionário de medicina)
2.2 – Músicas instrumentais e vocais gravadas					
38 Impromptu para um ex-cravo	Cravo abandonado, cordas do cravo, bolinhas, borracha de apagar, gravador, improvisação	Execução improvisada, gravada, notação gráfica descritiva/ sugestiva posterior	Impromptu Instrumental gravado (notação gráfica descritiva-sugestiva)	Aproveitamento de situação de abandono do instrumento, encontro furtivo com o tal instrumento	Cravo avariado(sem teclas) abandonado num canto da escola de música da UFBA, resgate de sua validade como instrumento

39 **Ex-cravo playlist**	Áudio do "Impromptu para um ex-cravo" decupado em gestos	Organização dos arquivos de áudio numa lista de reprodução (*playlist*), partitura verbal com indicações de execução e variações	Playlist e peça em forma aberta.	Desdobramento de processo compositivo	A necessidade e o desejo de ter as partes da música decupadas, para uma audição menos extensa e exigente (o arquivo total original tinha mais de 12 minutos)
40 **Babel**	Áudio de leituras de textos em vários idiomas (inglês, francês, alemão, chinês, catalão...)	Tentativa de pronúncia Superposição dos textos em fluxo de áudio. Edições mínimas no áudio.	Estudo de poesia sonora	Poesia sonora, pesquisa com texturas fonêmicas	Gosto particular por fonética e linguística, pesquisa em poesia sonora.
41 **Imitação Barata**	Canções populares, recursos eletrônicos low tech e low budget, ideias de cover, versão e plágio	"Coveres" deturpados (regravações) de canções populares (Wando, Roberto Carlos, Britney Spears, etc) com recursos eletrônicos rudimentares em processos rápidos e mínimos. Os áudios originais não são usados.	Série de composições, projeto de álbum virtual.	Cultura de massa, música experimental, processos mínimos, deturpação	a série surgiu a partir da primeira imitação, Detalhes, de Roberto Carlos. que traçou as bases do processo básico: fazer uma base eletrônica e cantar um trecho do "cantus firmus" popular.
42 **Objetruvê**	Série de áudios em estado bruto (apenas recortados do contexto)	Ênfase, pelo recorte, num (ou alguns) evento "sonoro/musical" significativo	Arquivos de áudio	Oportunismo do gravador portátil, ideia de *objet trouvé* ou *ready made* musical.	Insights instantâneos e disposição da situação a ser gravada. Observação do entorno.
43 **Instruções**	Texto sugestivo (instruções) e referentes sonoros da língua, software de apresentação de slides	Organização em sequência de instruções a serem ministradas por um condutor a um ou mais grupos de pessoas	Série de ações conceituais. Partitura verbal digital, apresentada em programa de slides ou folhas distribuídas.	Educacional, arte conceitual	Condiciona-mentos culturais e a inevitabilidade da leitusra automática dos códigos aprendidos
44 **Psiu!**	O som/objeto cultural "psiu!"	Ritmanálise de caminhada, deturpação do hábito	Intervenção urbana	Cotidiano urbano	Tentativa de fazer uma ação artística individualizada
45 **ORQ.EXP. &/ou.etc**	Pessoas (músicos e/ou etc.)	Convocatória via manifesto, planejamento de ações	Coletivo, grupo de ações musicais	Orquestra	Scratch Orchestra[233]

[233] Grupo de músicos profissionais e amadores inglês, organizado por Cornelius Cardew nos anos 1960 e 1970.

46 **Beto JR**	Noise, sons processados, guitarra preparada, elementos culturais, “lanfa”	Composição coletiva a partir de improvisação, construção de curvas dinâmicas crescentes, sempre de algum material controlado até uma catarse caótica de intensidade (amplitude) extrema	Banda de noise pop	Convite de João Meirelles	Noise music, processos catárticos, cultura “lanfestre”

4.3 – OBSERVAÇÕES ANALÍTICAS SOBRE ALGUMAS COMPOSIÇÕES

As observações que se seguem são referentes a composições listadas na tabela apresentada nas páginas anteriores. Cada uma será indicada por um número de referência relativo à esta seção do capítulo 4 (p.ex.: 3.1, 3.2, etc) e também com o número correspondente da tabela. As observações analíticas serão precedidas de uma ficha com os termos do modelo, como as utilizadas para as composições apresentadas na seção anterior (4’33”, Pendulum Music e Treatise).

4.3.1 – KAUM

(nº 4 na tabela)

FORMA: **Geral:** Dois jogos musicais para grupo instrumental (violino, violoncelo, piano, clarinete, flauta e trompete) **Meta-forma:** Partes instrumentais escritas em notação musical convencional + bula explicativa das regras dos jogos. **Performance:** Apresentação dos jogos como peças instrumentais com alguns elementos não convencionais previstos (p.ex.: construção da textura em tempo real, no jogo 1, e uso de metrônomos ligados, no jogo 2) **PROCESSO:** Para o jogo 1: cálculo de proporções temporais para elaborar o quebra-cabeça da textura. Para o jogo 2: coleta, recorte e colagem de trechos melódicos em métodos de técnica instrumental dos instrumentos de sopro (cl, tpe, fl) e elaboração da textura colaborativa para o trio (vn, vc e piano) **MATERIAIS:** Para o jogo 1: notas e proporções rítmicas, esquema de deixas. Para o jogo 2: trechos instrumentais coletados, indicações metronômicas (e o som dos metrônomos), esquema de deixas. **CONTEXTO:** Pesquisa sobre jogos musicais, no início do doutorado. Oportunidade de escrever uma música para o GIMBA (Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia). **INSPIRAÇÃO:** Ready mades (os trechos coletados de métodos para instrumentos); a ideia de “quase-não” expressa pela palavra alemã “kaum”; intenção de construir texturas musicais resultantes da articulação das partes, sem uma partitura unificadora do discurso.

A ideia dessa peça, como de muitas outras que componho, surgiu de uma curiosidade linguística. *Kaum* é uma palavra alemã que significa “quase não”. A princípio, a composição havia sido pensada como uma peça que trabalhasse com o princípio de “quase não”, expresso por essa palavra, partindo do “quase não som”, numa textura escassa de informação sonora, para chegar à “quase não música”, numa textura saturada de ruídos. A partir do princípio geral “quase não” passei a imaginar inúmeras variações possíveis de acordo com diversos parâmetros musicais: quase não sincronia, quase não consonância, quase não amplitude, etc

Na época da composição de Kaum (julho/novembro de 2009, segundo semestre do doutorado) minha pesquisa estava com o foco direcionado para a noção de jogo – um dos estratos da fenomenologia musical de Clifton – e naturalmente a intenção de compor a peça na forma de jogos musicais dominava meu pensamento. Isso fez com que o objetivo original se desviasse um pouco, embora não totalmente. A “quase não música” deslocou seu foco do material sonoro (silêncio e ruído, nos extremos) para o material conceitual: o jogo que gera a forma a partir das partes dispersas, ao invés da forma descrita numa partitura unificadora. O único trecho da peça em que há uma partitura (com mais de um instrumento se articulando na escrita) é este abaixo:

imagem 32 – Kaum, jogo 2, trio pno, vc, vn.

Ainda assim, no trecho da página anterior há vários mecanismos de “desconjuntamento” dos instrumentos na textura. O piano, o violino e o violoncelo devem trabalhar juntos, e no entanto não há a possibilidade de alguma diretriz mais forte (um compasso, blocos de segundos, etc) coordenar o decurso temporal de forma homogênea.

A textura nº 1, por exemplo, na metade superior da página, apresenta uma sequência mais ou menos em forma de cânone, no que diz respeito às entradas dos instrumentos. A indicação de “*pulso flutuante*” porém, assim como as tercinas (o que

procura induzir os músicos a tomar a semínima como pulso) introduz uma incerteza rítmica que faz com que a textura sonora resultante seja uma ondulação de ecos irregulares, em vez de uma mecânica de cânone precisa. Nas regras do Jogo 2 há a indicação para que se repita essa textura até um anúncio do trumpete. É esse evento, dependente da parte do trompetista, à qual os músicos do trio (violino, violoncelo e piano) não têm acesso, que determina a mudança para a textura nº 2.

Esse jogo de interdependência entre os instrumentos está presente em toda a peça. Em cada jogo os seis instrumentos – a saber: flauta, clarineta, trompete, violino, violoncelo e piano – são agrupados por equipes. No primeiro jogo são divididos em três duplas (flauta+violino; violoncelo+clarineta; piano+trompete), no segundo jogo são dois trios (violino, violoncelo e piano; flauta, clarinete e trompete).

JOGOS

Jogo 1 – Costura melódica

O primeiro jogo apresenta uma textura escassa de notas que vai sendo desenhada apenas baseando-se num esquema de deixas entre os músicos. Esse jogo, como aliás toda a peça, não tem partitura. As partes devem ser seguidas para formar a textura resultante. A partitura virtual é relativamente determinada, mas a escritura das partes numa partitura definida seria contraditória com o sentido do jogo. A linha melódica colorida (*Klangfarbenmelodie*) sob o efeito das dúvidas e das imprecisões iniciais dá espaço a uma maior fluência da sequência de notas, à medida que o jogo vai se repetindo. Essa dinâmica rítmica, a concentração exigida para o cumprimento da tarefa e as relações entre as duplas de músicos – que devem estabelecer, cada dupla, um pulso comum após certo ponto – são os fatores que determinam a forma geral da sessão.

imagem 33 - Kaum, jogo 1, piano

A execução de cada parte depende de deixas dos outros músicos. O jogo é feito em duplas (flauta+violino; clarinete+violoncelo; trumpete+piano). Os membros de cada dupla devem sincronizar o pulso, mas as duplas não precisam seguir um pulso geral, ou seja: três duplas = três pulsos independentes.

A textura e o discurso são construídos pela interação entre os músicos, baseada no esquema das deixas. Assim, por exemplo, se na parte do trompete há uma indicação de tocar após uma pausa de semicolcheia, ligada a uma deixa da flauta, o valor dessa semicolcheia não está relacionado ao pulso da flauta, e sim ao pulso imaginado pelo próprio trompetista. A deixa, como o próprio nome diz, apenas

serve de referência de sincronia naquele ponto específico. A flauta e o trompete, que não formam uma dupla, têm indicações de caráter diferentes.

O ciclo deve se repetir três vezes pelo menos, o dá ensejo a uma maior organização da sequencia dos eventos. A tensão entre os músicos e a imprecisão inicial na sucessão das notas é um efeito desejado para a performance.

Jogo 2 – Jogo dos metrônomos

Cada músico com seu metrônomo deve seguir as indicações de andamento e a sequencia circular de mudanças, como indicada no início da parte. O condutor desse jogo é o pianista. Ele tocará uma base para a ação dos outros músicos. Um determinado evento dessa base servirá de referência para as mudanças de andamento. As indicações de andamento permutáveis são de semínima igual a: 42, 60, 84, 96 e 120, sendo que cada músico tem indicação de iniciar em uma dessas, seguindo na ordem circular.

Esse jogo propõe uma interação entre dois trios (diferente do jogo 1 onde a interação mais direta era entre três duplas). Um desses trios (piano, violino e violoncelo) toca uma espécie de refrão que se intercala com os solos simultâneos do outro trio (tpt, cl, fl).

imagem 34 - Kaum, jogo 2, Grupo A

imagem 35 - Kaum, Jogo 2, trompete

Os solos são melodias compostas de trechos recortados e encadeados de métodos de estudo do instrumento em questão. Cada músico deve estudar sua parte como se fosse uma peça solo, embora ela vá ser tocada simultaneamente com as outras duas, sem necessidade de sincronia metronomica. As métricas e andamentos devem ser estudados de acordo com os tipos de indicação na partitura:

> 1 - Indicações metronômicas (numéricas) – devem ser executadas com o metrônomo o mais rigorosamente possível nos ensaios/sessões de estudo.
> 2 - Indicações de andamento e caráter (textuais) – devem ser estudadas seguindo o mais fielmente possível a intuição do intérprete. Sempre permitem flutuação, não tendo que corresponder a uma indicação numérica fixa.

As duas texturas do jogo 2 de Kaum se intercalam de maneira um tanto complexa, o que faz com que o estudo das articulações do jogo seja mais custoso do que o próprio estudo das frases melódicas e das texturas. De acordo com a bula da peça, a ação dos sopros (Grupo B) deve se orientar pela ação do outro trio (Grupo A), da seguinte forma:

- Cada um deve tocar sua parte como se fosse uma peça solo, mudando a indicação metronômica a cada nova entrada do **Grupo A**. As mudanças devem seguir o seguinte roteiro:
- 1 - A partir da entrada do **Grupo A**, cada músico do **Grupo B** deve tocar apenas até um dos símbolos de cisão (barra dupla com seta, v. parte do trompete, página anterior) e aí parar.
- 2 - Quando os três membros da equipe tiverem parado, devem deixar o material do **Grupo A** soando durante algum tempo (alguns segundos, *ad lib.*) antes de partir para o próximo passo.
- 3 - Depois o músico deve mudar o metrônomo para a próxima indicação metronômica do ciclo, ainda sem começar a tocar o instrumento, deixando os metrônomos soarem sozinhos.
- 4 - Cada músico deve fazer isso de maneira independente, mas ao final, deve observar e esperar que os outros dois membros da equipe tenham feito o mesmo e então os três devem recomeçar a tocar no mesmo momento, embora cada um com seu andamento.
-

O som dos metrônomos ligados faz parte da textura musical. Para isso é recomendável usar metrônomos digitais com sinalizador de luz, paralelamente ao “clic” sonoro, para que o músico possa usar a referência visual para se orientar. As texturas metronômicas são interrompidas pelo chamado do piano, indicado na bula.

A peça acaba quando os músicos de sopro tiverem conseguido tocar toda a sua parte três vezes, alternando as indicações metronômicas quantas vezes for necessário para isso.

Gran Finale Noise

O final da peça é um gesto “noise” e cênico, como se pode ver na partitura abaixo:

A seguir todas as partes de Kaum, do Jogo 1, Jogo 2 e Final.

Jogo 1 [Trompete]

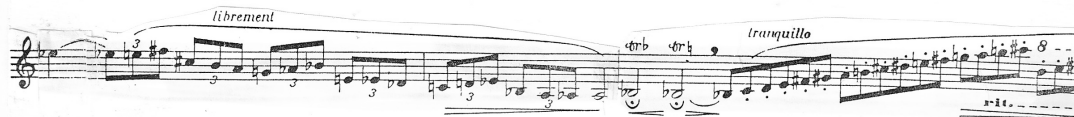
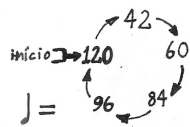
em Dó ou Sib

Jogo 1 [Violino]

Jogo 1 [Violoncelo]

Jogo 2
[Violino, Violoncelo e Piano]
Pulso flutuante (apenas as primeiras entradas precisam ser respeitadas)
para todos
1
Violino
Piano
Violoncelo
2
Robótico - manter o pulso constante. (igual para todos)
quasi ad. Lib. (*)
Sul Pont. agressivo!
3x e Da Capo 2
antes
da
nova
entrada
Vn.
(*) Nesse trecho
piano e violino
devem fazer leves
flutuações no pulso
Robótico - manter o pulso constante.
quasi ad. Lib. (*)
Nas cordas.
3x e Da Capo 2
(esperar violino)
Pno.
Robótico
manter o pulso sempre
Continuar até
a nova entrada do
PIANO
Vc.

Jogo 2 [Trompete]
início
60
96
42
120
84
etc ad. lib.
rall.
Più mosso
flaterzung ad lib.
sotto voce
Recitativo
etc ad. lib.
cresc.

Jogo 2
[Clarinete]
início 120
42
60
84
96
librement
tranquillo
rit.
rit.
cresc.
dolce

Jogo 2
[Flauta]
início
♩ = 42 84 60 120 96
a piacere

Final

Trasformar nota pura em ruídos:
con Surdina
com voz no tubo
e/ou quaisquer outros

Tpe

fff

- O outros músicos devem parar de tocar por uns instantes
- Depois devem fazer um "gran-finale" ruidoso com toda espécie de barulho que puderem fazer com seus instrumentos
- Esse "gran-finale" não deve durar mais do que um minuto.
- Depois disso, sobram os sons dos metrônomos (que devem estar ligados desde o jogo 2) por algus segundos
- Cada músico, à sua decisão, desliga seu metrônomo.

GAME OVER

4.3.2 – ALIÁS

(22 na tabela)

FORMA:

Geral: Objeto lúdico musical
Meta-forma: Cubo mágico com símbolos de notação musical adaptados a cada face articulável
Performance: Diversas possibilidades de uso, didático, performático, como material pré-compositivo, estímulo à improvisação, etc

PROCESSO: Adaptação de símbolos de notação musical para leitura polissêmica variável de acordo com a orientação visual (vertical e/ou horizontal). Colagem dos símbolos nas faces de um cubo mágico. Elaboração de sentidos de leitura para os símbolos e sugestões de uso prático do objeto.

MATERIAIS: Símbolos de notação, cubo mágico.

CONTEXTO: Pesquisa sobre jogos musicais, no início do doutorado. Investigação sobre indeterminação e notação musical em suportes não convencionais.

INSPIRAÇÃO: Ideia de escrita musical sobre suporte tridimensional ou articulável. Insight sobre o cubo mágico a partir de suas possibilidades de leitura linear articulável. Processos de improvisação com deixas e símbolos.

O texto a seguir é parte de um artigo enviado a um congresso acadêmico. O texto não foi aceito, segundo os pareceristas, por não ter relevância para a área da composição musical (sub-seção na qual inscrevi o artigo). Esse perecer, longe de causar qualquer espécie de constrangimento a mim ou a quem o deferiu, mostra o terreno obscuro ainda por mapear no campo da composição, sobretudo no que diz respeito a suas possibilidades formais. O artigo foi escrito no contexto da minha pesquisa sobre jogo e música, no início do doutorado. As formatações e referências foram simplificadas ou suprimidas para inclusão aqui na tese. O texto se refere a apenas **uma** atualização possível do cubo de Aliás, o jogo com os poliedros.

Aliás – Objeto lúdico musical

O que pretendo investigar neste artigo é a criação de composições que se comportem como jogos musicais, ou seja, que envolvam em sua realização aspectos lúdicos como objeto principal da obra, mais do que o resultado sonoro, embora este aspecto não seja desprezado. Para isso será feita uma breve

consideração sobre as características do jogo nas artes e na música especificamente, seguida de alguns exemplos de jogos musicais. Por fim, apresento as instruções básicas de um jogo musical composto/elaborado por mim: ALIÁS.

SOBRE A NOÇÃO DE JOGO

O jogo é um dos aspectos fundamentais da arte musical, assim como de praticamente todas as atividades humanas. Thomas Clifton (1983), na sua fenomenologia musical, coloca o *jogo* (*play*) como um dos quatro estratos da musica, sendo os outros o *tempo* (*time*), o espaço (*space*) e o sentimento (*feeling*). O conceito de jogo (*play*) é suficientemente amplo para abrigar atividades como: brincar, representar (teatro, por exemplo), tocar (um instrumento), entre outras. Segundo Roger Caillois (1958), há quatro tipos básicos de fundamentos dos jogos (*jeux*): *Agon*, ou competição; *Alea*, ou acaso; *Mimesis*, ou representação; *Ilinx*, ou vertigem.

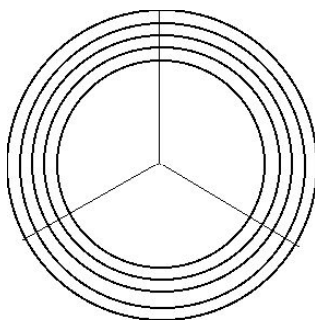
Todos esses aspectos podem estar presentes no fenômeno musical, em maior ou menor grau, a depender dos contextos específicos. Entretanto, o jogo a que faremos referência aqui é o jogo como *game*, que engloba objetivos, regras, desafio, interação. As regras de um jogo geralmente envolvem ordem de jogada (entre os jogadores), direitos, responsabilidades e objetivos de cada jogador. Para Caillois, o jogo é uma atividade que deve ter as seguintes características:

> Diversão – a atividade é escolhida por seu caráter lúdico
>
> Separação – é restrita a um tempo e um espaço delimitados
>
> Incerteza – o resultado da atividade é imprevisível
>
> Não-produtiva – a participação não é produtiva
>
> Governada por regras – a atividade tem regras que são diferentes das regras do dia-a-dia
>
> Ficcional – é acompanhada pela consciência de uma realidade diferente. (CAILLOIS, 1958, p 4)

O jogo que apresento aqui se potencializa a partir do uso de um objeto lúdico elborado/adaptado por mim com a finalidade de produzir eventos musicais: um cubo mágico com símbolos de notação musical adaptados a suas faces articuláveis. Além do cubo são utilizados para esse jogo específico alguns dados e poliedros preparados para servirem de partes cavadas a serem lidas pelos músicos. Em resumo, as peças do jogo são:

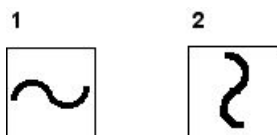
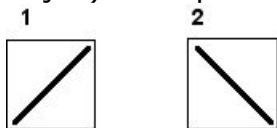
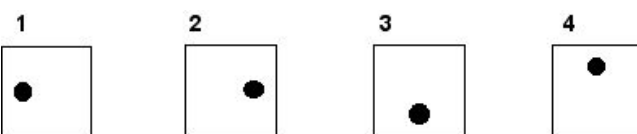
- Poliedros-partes (dodecaedros, para esta versão), tantos quantos forem os músicos.
- Um ou mais cubos mágicos preparados com a partitura virtual.
- Dados, tantos quantos forem os times.

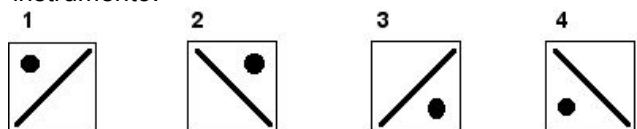
Funções das peças:

Os poliedros-partes contêm o material melódico a ser articulado no jogo. O material pode ser arranjado pelos próprios jogadores de acordo com as orientações a seguir. As partes estão impressas no dodecaedro, em pentagramas circulares. Cada lado do poliedro contém um terço de um círculo (os lados contíguos contendo os outros dois terços) como na figura abaixo. São quatro pentagramas-círculos no total.

A partitura do cubo mágico contém os seguintes símbolos:

a) Vazio – os músicos devem fazer silêncio durante o trecho. A sugestão é tocar o trecho mentalmente para ter uma idéia da duração do silêncio.

b) Repetição - O trecho anterior deve ser tocado mais uma vez. Se esse sinal vier após o "Vazio", deve-se repetir o silêncio equivalente ao trecho anterior. Se vier após qualquer outro sinal, o trecho anterior deve ser repetido. Isso pode fazer com que o ciclo tenha, no final, mais de três trechos.

c) Estático – mantém o valor do símbolo anterior aplicado ao trecho atual: se vier após o silêncio, deve-se fazer silêncio de acordo com a duração do trecho atual; se vier depois da repetição, deve-se repetir o trecho atual, e assim por diante.

d) Esse símbolo introduz variedade. Na posição 1 a melodia deve ser ornamentada e/ou levemente variada; na posição 2, indica improvisação livre. Ainda na posição 2, se for seguido dos símbolos **b)** ou **c)**, indicará a continuação (e não a repetição ou imitação) da improvisação, no caso.

e) Esse símbolo se refere à dinâmica. Na posição 1 significa crescendo e na posição 2, diminuindo.

f) Este símbolo pode se referir a variação de andamento ou de alturas. Nas posições 1 e 2 significa, respectivamente, mais lento(1) e mais rápido(2). Essas indicações de andamento devem ser lidas em relação aos valores médios estabelecidos entre os músicos. Articulações de andamento também podem ser deduzidas: posição 1 = ralentando; posição 2 = acelerando.
Nas posições 3 e 4, a melodia deve ser tocada num registro mais grave (3) ou mais agudo (4) que o escrito. Isso pode ser lido de algumas maneiras:

- como transposição cromática ou diatônica para qualquer outra altura mais grave ou mais aguda, de acordo com a indicação.
- como transposição de oitava, acima ou abaixo, também de acordo com a indicação.
- como mudança de registro, seguindo a digitação equivalente às notas escritas no registro médio (em instrumentos de sopro, por exemplo).
- como mudança na qualidade timbrística, não apenas mudando a altura da nota, mas também o modo de tocar (em instrumentos de corda, por exemplo, isso poderia ser feito atribuindo *sul ponticello* ao registro agudo e *sul tasto* ao registro grave).
- outras leituras possíveis, de acordo com as especificidades organológicas de cada instrumento.

g) Esse símbolo refere-se a dinâmica. Os dois elementos (a bolinha e o traço diagonal) se complementam para dar sentido à leitura. A bolinha representa o âmbito geral da dinâmica. Na parte superior do quadro, ou acima do traço diagonal (1 e 2), significa dinâmica no âmbito *forte*, ou seja, entre *mezzo-forte* e *fortíssimo*. Na parte inferior do quadro, ou abaixo do traço (3 e 4), representa o âmbito *piano*, ou seja, entre *pianíssimo* e *mezzo-piano*.

O traço diagonal representa a tendência articulatória da dinâmica. O traço ascendente, da esquerda para a direita (posições 1 e 3),

> representa uma tendência a dinâmicas mais fortes, dentro do âmbito determinado. O traço descendente (2 e 4), como se pode deduzir, representa uma tendência à dinâmica *piano*. Assim, pode-se ler as quatro posições do gráfico como pontos de uma escala dinâmica:
>
> 1 – entre *fortíssimo* e *forte*; 2 – entre *forte* e *mezzo-forte*;
> 3 – entre *mezzo-piano* e *piano*; 4 – entre *piano* e *pianíssimo*.

Para jogar essa versão, deve-se escrever melodias nos pentagramas circulares contidos nos poliedros. As melodias podem conter figuras negras e brancas sem hastes, simbolizando notas longas e curtas, ou podem conter figuras com hastes, semínimas, colcheias, fusas etc, como na notação convencional, desde que a leitura não envolva símbolos que comprometam a leitura horizontal (como acidentes, que devem vir antes das figuras) já que o pentagrama será lido em diversas orientações, de acordo com a posição do poliedro em frente ao músico.

Os dados servem para sortear quantidade de faces do cubo a serem lidas com uma mesma melodia. Como o poliedro comporta até três pentagramas circulares e o cubo mágico tem nove quadrantes em cada face, a quantidade de realizações possível é bastante grande. As melodias, sendo apenas três (ou seis, se contarmos com suas possibilidades de inversão, ao serem lidas em orientações verticais distintas) propiciam unidade à textura, que de fato deve soar como um contraponto heterofônico bastante redundante. São as possibilidades de variação de dinâmica, andamento e registro que conferem conferem diversidade ao fluxo sonoro. A forma geral será sempre determinada pelo limite das jogadas de dado, que deve ser combinado entre os músicos executantes. Esse jogo, como todas as articulações especificadas, não foi ainda executado por motivos logísticos: dificuldade de arranjar organizar os músicos em torno do estudo da ferramenta.

O cubo mágico sozinho, apenas com os símbolos, já foi utilizado algumas vezes por mim, a maioria em contextos educacionais em aulas e oficinas de criação e improvisação musical, tendo sido interpretado de diversas formas, inclusive com atribuição de significados musicais às cores das faces (notas, timbres ou instrumental diferente).

Como objeto em si (plástico e tridimensional) o cubo viajou como obra exposta na Acción Arte Itinerante, exposição idealizada e realizada pela artista baiana Marília Palmeira, com abertura no Ciranda Café em Salvador e circulação por quase todos os países da América do Sul em 2010.

4.3.3 – IMPROMPTU ABRUPTO

(nº 17 na tabela)

FORMA:

Geral: Impromptu (peça baseada em improvisação) para guitarra elétrica solo.
Meta-forma: Partitura esquemática com alguns trechos escritos em detalhe e outros apenas sugeridos em linhas gerais para serem improvisados. Notação convencional, gráfica e verbal combinada. Para performances posteriores, as gravações já realizadas podem também servir de referência formal.
Performance: A execução da peça exige apenas uma guitarra elétrica ligada num amplificador com distorção (drive ou ganho saturado).

PROCESSO: Composição linear a partir de improvisações repetidas no instrumento que foram sendo sedimentadas numa composição em partes ligadas. Algumas dessas partes foram determinadas em detalhe, outras são estruturadas sobre ambientes e gatilhos para improvisação, como gráficos no braço da guitarra ou representação de melodias em forma de linhas que sugerem o movimento.

MATERIAIS: Guitarra elétrica, improviso, gráficos do braço, tablaturas, distorção.

CONTEXTO: Peça composta para mostra de composição na UFMG numa época em que eu me dedicava ao estudo diário de técnica instrumental na guitarra.

INSPIRAÇÃO: Os impromptus do romantismo: peças escritas a partir de improvisações sobretudo em instrumentos de teclado. A ideia era promover uma modernização e radicalização do conceito, incorporando a improvisação na performance.

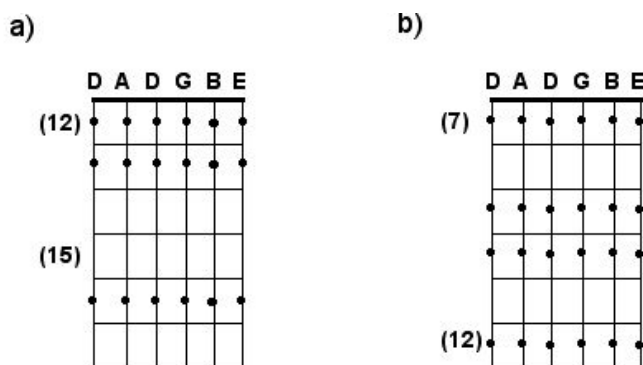
Impromptu Abrupto é uma peça para guitarra elétrica solo[234], composta a partir de um processo de improvisação e com espaço para improviso previsto na performance também. Como os antigos *impromptus*, a peça é resultado da fixação de momentos improvisados ao instrumento. A escrita da peça é toda calcada na técnica instrumental, nas digitações, nos gráficos escalares, em efeitos executáveis apenas na guitarra. Não se trata de uma escrita que descreva um resultado sonoro definido, mas antes um processo para se chegar a alguns resultados possíveis, com um grau de semelhança que garanta a identidade da obra.

[234] Este texto foi escrito na época da composição da peça (2006), como registro para estudo futuro no mestrado. A partitura impressa da peça ainda hoje é um rascunho, embora conste na categoria de partituras gráficas (v. página seguinte). A partitura está em processo de reedição. Por isso a meta-forma mais representativa até o momento é a gravação da execução na Mocó (Mostra de Composição da UFMG) em 2006, constante no CD anexo.

imagem 36 - rascunho de Impromptu Abrupto

Para esta peça a sexta corda do instrumento deve ser afinada em *ré* em vez do *mi* habitual, uma *scordatura* muito comum para guitarra e violão. Toda a peça

deve ser tocada com uma distorção que permita um bom *feedback* e ao mesmo tempo um bom controle e boa audição dos acordes. Nas duas gravações que fiz usei apenas o ganho saturado de uma caixa amplificada de 45 watts, da marca *Squier*. A escrita utiliza as claves de sol e fá com alturas reais, e não a clave de sol oitavada abaixo, como é convencional para o instrumento. Esse recurso visa a uma simplificação da leitura devido ao uso dos extremos da tessitura. Outros compositores já utilizaram as claves de forma semelhante para guitarra ou violão, como por exemplo Webern no seu *Trio para violão, requinta e soprano*, ou o compositor e violonista ítalo-brasileiro Leonardo Boccia, que desenvolveu inclusive uma pesquisa baseada na troca da clave para o violão[235].

A escrita da peça é bastante funcional, designada para o instrumentista, focada nos recursos idiomáticos do instrumento. Por isso a leitura da peça pode ser inacessível a um músico que não seja guitarrista, ou que não tenha algum conhecimento do instrumento. Um exemplo de notação específicas são os "modos gráficos" determinando as notas a serem tocadas a partir de gráficos do braço do instrumento.

Mesmo para um violonista a peça não é facilmente legível sem algum conhecimento do instrumento elétrico, por causa do uso da palheta e dos efeitos específicos que a guitarra proporciona.

O processo de composição da peça foi rápido (cerca de duas semanas) e relativamente simples: explorando alguns recursos sonoros da guitarra e fazendo improvisações, fui mantendo o material mais interessante e articulando as partes numa forma resultante. Esse processo é praticamente o mesmo dos antigos *impromptus* do romantismo.

---

[235] Cf. BOCCIA, Leonardo: "O violão e a troca da clave" (Salvador, Edufba, 2000)

Neste *Impromptu Abrupto* (uma alusão ao processo de formação, que foi bem fluente, impulsivo e pouco "racional") o espaço para improvisação foi garantido na forma final. A maior parte da escrita da peça consiste de instruções mais ou menos flexíveis para que o músico interprete de acordo com seu entendimento estético da obra. Há poucas indicações de caráter na peça. Quando lemos "extremamente calmo", no sexto sistema, isso deve induzir o caráter de maneira inequívoca, mas em muitos outros trechos o caráter é sugerido apenas pelas informações técnicas fornecidas.

Esta peça tem também um caráter de estudo, por apresentar um leque de técnicas instrumentais diversificado e uma variabilidade na estrutura que chega a ser didática em alguns casos. Alguns dos recursos técnicos explorados são: tapping[236], aberturas não convencionais dos dedos, efeitos com o seletor de captadores, técnicas de palhetada diferentes (com o lado da palheta, raspando, combinando palheta e dedos, etc..), uso combinado de harmônicos naturais e artificiais, entre outros.

4.3.4 – BETO JUNIOR

(nº 46 na tabela)

FORMA: Geral: Grupo instrumental de noise Meta-forma: Gravações das peças sempre a princípio improvisadas. Performance: Repetição de elementos sumários de reconhecimento de algumas peças, sempre evoluindo para texturas caóticas de dinâmica hiper-saturadas. **PROCESSO:** União de três músicos (fagote amplificado, guitarra preparada e computador) em processos de composição coletiva baseados em improvisação de texturas complexas com uso em geral de técnicas estendidas e recursos eletrônicos. **MATERIAIS:** Guitarra preparada com diversos objetos (presilhas, parafusos, molas) e scordatura. Fagote amplificado. Computador e periféricos (knobs, teclados, pads). Timbres inusitados encontrados e repetidos nos processos de improvisação. Leque amplo de níveis de intensidade (do quase inaudível à amplificação máxima). **CONTEXTO:** Proposta de formação de um grupo de noise trazida por João Meirelles **INSPIRAÇÃO:** Os limites do ruído. Composição instantânea como ritual. Pesquisa de timbres. Imersões sonoras quase-meditativas.

[236] Técnica que consiste em bater a ponta do dedo na corda sobre determinada casa do braço do instrumento para obter a nota desejada.

Beto Júnior é o nome do grupo criado por mim, João Meirelles e Wruahy MacMillian, batizado em homenagem ao dono de um pendrive perdido numa lan house. O grupo é apresentado aqui como exemplo de processo de composição coletiva. A formação do grupo é a seguinte:

- Wruahy MacMillian: fagote amplificado e processado digitalmente em tempo real
- Pedro Filho Amorim: guitarra preparada e outros objetos sonoros processados em tempo real
- João Meirelles: computador e muitos aparelhos periféricos e "filtro mor" dos outros instrumentos

Beto Júnior surgiu do desejo de criar um grupo de *noise*, trazido a princípio por João e topado/desejado por mim e por Wruahy.

O *noise* é um estilo musical caracterizado, como o próprio nome faz deduzir, pelo uso do barulho (ruído de alta intensidade) como material principal. Na verdade, bem mais que isso, o noise é uma tendência da música experimental praticada em todo o mundo, que se caracteriza pela exploração de sonoridades extremas e costuma se apresentar em formas catárticas. Todas as composições de Beto Junior, por exemplo, tinham como meta chegar em algum momento a uma explosão de sons na maior intensidade possível. Às vezes a performance acabava logo após a explosão, mas na maioria das vezes havia uma coda no refluxo da energia da explosão, e até mesmo, se houvesse acúmulo de energia suficiente, uma nova explosão.

O processo compositivo de Beto Junior era mais ou menos constante e consensual entre os três participantes. Todos criávamos as músicas, sempre em composições improvisadas. Algumas dessas eram "repetidas" em linhas gerais, tendo uma forma básica de iniciar, ao menos, para dar origem ao acúmulo de energia que caracterizava o direcionamento formal em todos os casos. Podemos dizer que todas as composições de Beto Junior são *impromptus* e seu registro básico é a gravação. A mais constante dessas composições, o nosso "carro chefe", como se usa no jargão da música pop, era *No Barzinho do Capeta*, uma peça de *noise* a partir de materiais de música popular.

imagem 37 - Beto Jr no Baluar7e

O nome da peça se refere à introdução *bossa nova deturpada* da música, com a guitarra preparada tocando clichês derivantes de bossa nova com "afinação nômade"[237]. Além da guitarra, havia mais dois materiais constantes: o *theremin de knobs,* executado por João e o fraseado jazzístico meio "*saxofônico"* do fagote de Wruahy.

Beto Junior gravou 5 músicas e fez três apresentações públicas apenas (até o momento). As apresentações ocorreram no pátio da Escola de Música da UFBA, no Teatro Gamboa Nova (projeto Toca Que Eu Danço - Dança Que Eu Toco) e na Baluar7e (lê-se Baluarte Sete) espaço cultural, no bairro do Santo Antônio, todas em Salvador em 2011.

Das três apresentações, a que considero mais contundente foi a da Baluar7e pelo envolvimento do público e pelo nível da catarse coletiva que pude constatar após a sessão que fizemos. Tocamos no vão de uma escada, no casarão antigo da rua do Baluarte. O fato do piso acima de nós ser de madeira contribuiu para a experiência física da vibração sonora. O público ficava no parapeito do primeiro andar nos assistindo (se fosse o caso) de cima, sem a relação frontal que costumamos ver nas apresentações em palco italiano. Era como se fôssemos bichos numa jaula de zoológico só que muito mais agradável para nós (suponho).

---

[237] "Afinação nômade" é um conceito oriundo de uma piada deleuziana que será explicada logo mais, ainda neste capítulo. Resumindo brevemente, trata-se de uma afinação idiossincrática e efêmera de um instrumento, fora de padrões conhecidos e convencionais.

Antes de começarmos a tocar percebi mães chegando com crianças, e fiquei um pouco preocupado. As intensidades que costumamos atingir são extremas, o que certamente é prejudicial para ouvidos sensíveis das crianças. Para os nossos também, mas já temos autonomia para escolher e também conseguimos acessar um prazer maior, quando não uma experiência de transe que é muito revigorante. Essa sensação foi compartilhada por muitas pessoas presentes naquela noite, mas houve, evidentemente, quem não se adaptasse.

O *noise* é uma proposta sonora extrema, que chega a ter consequências físicas. Esse era um dos motivos de não termos feito muitas apresentações. O outro é a dificuldade natural de encontrar oportunidades para apresentar uma proposta dessa natureza. Ficamos inclusive surpresos com a liberdade de amplitude que tivemos no Teatro Gamboa Nova, onde fizemos também uma sessão muito potente, da qual me recordo ter saído "lavado" pela carga sonora.

SOBRE A PREPARAÇÃO DA GUITARRA

A guitarra preparada usada em todas as gravações de Beto Jr é uma guitarra infantil, de dimensões menores que a guitarra tradicional, cuja afinação se adapta bem uma quarta justa acima da afinação mais convencional (ou seja, a primeira e sexta cordas em *lá* em vez de *mi*). No entanto, a preparação do instrumento começava justamente por uma scordatura. As cordas 2, 3 e 4 (equivalentes a si, sol e ré, na afinação convencional) mantinham suas proporções de terça maior e quarta justa. A primeira e a última cordas são afinadas muito mais frouxas do que a tensão exigida. Isso se dá por motivos distintos: no caso da primeira corda, para viabilizar o efeito de *bend* atrás da ponte, que pode ser ouvido no início da peça *Jingobell do Himalaia*. No caso da sexta corda, para propiciar o "baixo", uma vez que o som da corda fica muito mais grave (e um pouco indefinido) por causa da scordatura.

A quinta corda recebe uma presilha de cabelo do tipo "tic-tac" para viabilizar o efeito de sino. Além desse objeto, outros como presilhas, clipes, grampos e parafusos eram instalados na guitarra eventualmente, para gerar timbres distintos. As preparações mais comuns, porém, eram essas descritas acima.

Tanto a guitarra quanto o fagote eram amplificados e processados pelos efeitos manipulados por João Meirelles, que filtrava o som geral além de gerar timbres e loops derivados dos sons que saíam diretamente dos instrumentos.

4.3.5 – PSIU!

(44 na tabela)

FORMA: **Geral:** intervenção urbana situacionista **Meta-forma:** Explicação verbal dos princípios da ação. Eventualmente um texto prescritivo. **Performance:** Realização da ação a partir de alguns princípios combinados entre o grupo. **PROCESSO:** Elaboração de estratégias de "ataque" a transeuntes individuais com a interjeição "Psiu!". Coordenação de uma caminhada dispersa de um número relativamente grande de pessoas (na "estréia" fomos 28 participantes) **MATERIAIS:** Pessoas, ambiente urbano cotidiano, a interjeição "Psiu!" **CONTEXTO:** Pesquisa com intervenção urbana, convite para fazer parte de um projeto dessa natureza. **INSPIRAÇÃO:** Curiosidade artística sobre o objeto sonoro/cultural "psiu!". Intenção de promover uma situação de fruição estética individualizada e "invisível" no ambiente urbano.

Psiu! é uma peça de intervenção urbana. Sua proposta é criar uma situação de leve absurdo que deve levar a *estranhamentos*. A peça tomou corpo a partir de uma intenção mais genérica: criar uma situação artística em que não houvesse "público", ou seja, cuja experiência estética fosse individual. A ideia seria afetar uma pessoa específica, para que a percepção não se dissolvesse na convenção da apreciação artística coletiva de uma plateia. Essa ideia vem de um pensamento, talvez muito simplista, mas funcional: uma vez que se estabelece "a cena", estabelece-se também "o público". Isso é uma proposta de situação que tem suas implicações e a intenção era fugir dessas implicações para criar e/ou descobrir outras.

Os resultados possíveis de **PSIU!** são variados e imprevisíveis. A peça foi realizada uma única vez. Nesse texto apresento uma análise levando em consideração implicações depreendidas dessa única performance.

Análise da estrutura básica

O material mais básico do **Psiu!** é a própria interjeição "Psiu!", nos seus sentidos cultural e sonoro. Usada cotidianamente para chamar (a atenção de) alguém na rua – seja um conhecido que não lhe notou, um desconhecido a quem você quer dizer algo ou alguém que você está "paquerando" – essa interjeição é um

som culturalmente codificado, cuja frequência é relativamente rara: não se ouvem, normalmente, psius em série ocorrendo numa situação cotidiana. O principal processo a que o material 'psiu!' foi submetido, portanto, é justamente essa deturpação do seu uso comum. Quando uma mesma pessoa se vê assediada por uma série de 'psius!' a ela dirigidos por transeuntes desconhecidos, um após o outro, num espaço curto de tempo, e ainda por cima sendo esses 'psius!' completamente sem consequência – as pessoas que lhe fazem 'psiu!' sequer param para fazer um contato visual com a vítima – instala-se então uma situação absurda, do ponto de vista da ação cotidiana, e ainda assim, duvidosa quanto ao seu teor performático (ou pelo menos assim fantasio).

O valor acústico do "PSIU!"

O 'psiu!' é um evento sonoro muito eficiente na sua função de chamar a atenção de alguém num ambiente cotidiano. Primeiro, pela presença central do fonema /s/. Sua frequência altíssima faz com que esse fonema possa ser ouvido mesmo em meio à paisagem sonora caótica de uma cidade grande. Além disso, o /s/ central pode ser prolongado indefinidamente para sustentar o chamado de atenção ('*psssssssssssssiu*'), o que de fato acontece em algumas situações, principalmente de paquera, ao menos na cidade de Salvador.

A composição fonêmica total do 'psiu!' é muito interessante ainda em relação à função comunicativa dessa interjeição:

> **P –** A explosão do **/p/** inicial confere ênfase ao surgimento do /s/: o que de outra forma seria um simples silvo quase mudo, torna-se algo como um escapamento de gás repentino, um evento sonoro cujo envelope se inicia com um ataque enfático.
> **S –** O **/s/** central, já mencionado, é o corpo do som que pode se sustentar indefinidamente, e cuja frequência superaguda permite que seja ouvido em meio a um ambiente sonoramente complexo.
> **I –** O **/i/** que segue o **/s/**, sendo também a vogal mais aguda, reforça a intenção de agudez. A vogal /i/ é fundamental na composição total do /**psiu!**/. Caso o /s/ fosse seguido, por exemplo, por um **/a/**("psau!") a sustentação do próprio /s/ seria sacrificada, de forma que se pode dizer que o **/i/** existe dentro do /s/ sendo o som vocálico que melhor reforça a faixa de frequência aguda do espectro dessa consoante. Na verdade, o /i/ de fato mal é pronunciado, sendo mais um reforço na intenção da agudez. Em algumas variantes de /**psius!**/ pronunciados a duração do /i/ pode também ser muito reduzida, quase uma apojatura, do **/u/** (**ps**$_i$**u!**).
> **U –** Por fim, o /u/ (na verdade uma semivogal /w/) é um arremate para a extinção brusca do som. Se observarmos a configuração da

> abertura da boca ao pronunciarmos lentamente "psiu!" veremos que há um movimento de uma abertura lateral (**/psi/**) para uma abertura redonda (**/¡u/**). Esse /u/ final é o arremate de um objeto sonoro muito conciso, o fechamento do som em um micro glissando descendente num descrescendo brevíssimo.

A forma dessa palavra, fascinante do ponto de vista acústico/fonético, proporciona uma experiência musical singular (ou quase musical, a depender da sensibilidade ou da intenção específica do ouvinte) quando combinada em reiterações distribuídas num ambiente espaço/temporal delimitado. O que se ouvia na rua durante a situação 'Psiu!', era uma saraivada de 'psius!' vindos de direções diversas, com ritmo irregular mas constante, como se pode notar em eventos rítmicos naturais que respondem a estímulos não isométricos. Os sons paradoxalmente quase inaudíveis, mas bastante audíveis (muito por conta do /s/) preenchiam a atmosfera sonora saturada do Centro da cidade de Salvador. Ouviam-se muitos /ps!/ de todos os lados, e só de vez em quando um /psiu!/ completo. Mas além do aspecto auditivo, sonoro, acústico, instalava-se uma situação de estranhamento geral, perceptível nos olhares atentos e curiosos das pessoas na rua.

Como não poderia deixar de ser, o "Psiu!" como ação situacionista, provocou o estado de performance sempre pronto em que os soteropolitanos estão perenemente imersos, e as respostas, essas sim performáticas, foram muitas. Houve quem respondesse aos 'psius' com outros 'psius'. Uma mulher se assustou, se perguntando porque estavam fazendo aquilo com ela. Algumas pessoas se revoltavam e xingavam, outras riam muito, mas, curiosamente, ninguém perguntou aos performers do que se tratava, já que a conexão entre nós era praticamente invisível.

Ritmanálise da Caminhada.

O 'PSIU!' é uma ação muito simples de ser realizada, embora requeira alguns cuidados de organização. É interessante que haja muita gente participando, para que o efeito de estranhamento seja potente. É importante também determinar o trajeto e o andamento da caminhada (o que funciona bem estabelecendo um teto de horário para estar em algum ponto combinado e finalizar a ação).

Enxergo no 'psiu!' uma progressão métrica de estranhamento provocado. A quantidade de 'psius!' que uma pessoa recebe transforma sua afetação pelo evento. Um 'psiu!' apenas não causa estranhamento, apenas chama a atenção: mas o

sumiço de quem lhe chamou é intrigante. O segundo 'psiu!' intriga mais ainda... como assim. Do terceiro em diante, acredito, começam as suspeitas sobre "que tipo de *brincadeira/ pegadinha/ sacanagem/ maluquice/ performance/ situação* é essa?".

A caminhada tem princípios básicos:

> 1 – saírem todos de um ponto comum em direção a outro ponto comum (ou voltar ao ponto inicial).
> 2 – sair em grupos pequenos de no máximo 3 ou 4 pessoas
> 3 – o ritmo da saída obedece a uma distância mínima estipulada (p.ex.: quando o grupo anterior ao seu chegar "na terceira árvore" o seu grupo parte.
> 4 – o andamento inicial da saída deve ser definido inicialmente igual para todo mundo. Essa indicação é dada em linhas gerais ("vamos andar tranquilos" ou "vamos andar mais rápido, com objetividade") e deve ser decidida no momento da ação. Essa medida ajuda a homogeneizar a ocupação do "cenário" (trecho da cidade escolhido para ser o trajeto).
> 5 – tentar andar próximo (ao menos com contato visual) mas não junto dos participantes à sua frente. Observar as pessoas que recebem os 'psius!' para atacá-las em seguida. Além dessa há outra estratégia, e mais segura, de determinar as 'vítimas': estabelecer um padrão de vestimenta, como fizemos, "todos que estiverem de vermelho"

A Forma Detalhada do PSIU!

A forma geral do 'Psiu!', idealizada, seria, do ponto de vista da vítima, um assédio de psius inexplicável. Mas como escolher algumas pessoas na multidão sem denunciar que a ação era combinada? Resolvi estabelecer um critério visual para determinar as vítimas: todos que estivessem usando roupa predominantemente vermelha no tronco: uma blusa toda vermelha, vestido vermelho, o macacão vermelho dos garis...

Por coincidência (que depois aproveitei intencionalmente) a ação seria feita numa quarta-feira, dia em que muitas pessoas usam vermelho em Salvador, por ser a cor do orixá do dia: Iansã.

O trajeto escolhido determinaria a duração (relativa) e a eficiência da ação, tendo em vista que a ideia é "atacar" as mesmas pessoas várias vezes com cargas de psiu. Os performers saíram pela Reitoria da UFBA em grupos de 2 ou 3 pessoas, seguindo pelo Politeama até a Casa de Itália e marcando uma primeira parada de avaliação no Passeio Público. Depois, na segunda etapa, andamos pela Avenida

Sete até a Praça da Piedade, onde nos instalamos dispersos, atacando os passantes, e depois voltamos pela Carlos Gomes até o Passeio Público novamente.

A organização da caminhada era simples. Cada grupo de 3 pessoas (cada 'célula' do Psiu!) saía quando o grupo anterior se encontrasse a uma distância de quase perder de vista, para que não houvesse associação com o grupo total (27 pessoas, na ocasião). Depois, os grupos se dispersavam um pouco mais, até se formarem células de indivíduos, e não mais duos ou trios. O trajeto forçava o encontro com as mesmas pessoas, pois há poucos desvios no meio do caminho nas ruas escolhidas. Alguém que vem andando pela calçada da Carlos Gomes em direção ao Campo Grande, a não ser que atravesse a rua, entre numa loja, ou pare num ponto de ônibus, receberia muitos (senão todos) os psius do grupo neste curto trajeto.

As vítimas que se encontravam paradas - camelôs, baianas de acarajé (com blusa vermelha em homenagem a Iansã), pessoas esperando ônibus, vendedores, garis varrendo a rua - eram as mais suscetíveis.

A sensação geral de quem participou da ação era a de ter provocado uma situação de estranhamento alegre, curiosa e, ao menos para as 28 pessoas que participaram performando a ação, muito divertida. A estratégia de "invisibilidade" usada no Psiu! tem sido estudada por mim para a criação de outras ações de intervenção ritmanalítica na paisagem rítmica e sonora urbana.

4.3.6 – OS BICHO DE XINXINHA

(32 na tabela)

FORMA:
Geral: peça eletroacústica (concreta, basicamente), "causo sinfônico" eletroacústico
Meta-forma: Gravação
Performance: A peça já foi difundida em versão stereo e quadrifônica (com o requinte acusmático de ser executadas com as luzes do teatro apagadas)
PROCESSO: Gravação e deturpação de sons ordinários (sopro em bocal de caneta, cordas de cavaquinho desafinadas, beijos, botão de volume do computador) transformados em personagens sonoros: os bichos. Organização em forma de narrativa sonora.
MATERIAIS: Sons gravados, narrativa metafórica como suporte formal
CONTEXTO: Composição elaborada de maneira espontânea, sem nenhum fim pré-concebido. A princípio um experimento que depois tomou proporções de envolvimento mais intenso no processo.
INSPIRAÇÃO: Transformações a partir de edição de áudio. Inspiração posterior ao processo: histórias de assombração contadas na minha família sobre "Os bicho de xinxinha".

O texto explicativo dessa peça segue um estilo mais literário para reforçar suas prerrogativas inspiratórias, como entenderemos a partir da definição de sua forma como “causo sinfônico” e “fantasia concreta” (no sentido schaefferiano de música concreta, feita com sons gravados e editados).

PROCESSO e INSPIRAÇÃO:

Os Bicho de Xinxinha, ou simplesmente Xinxinha (doravante me refiro assim à peça, chamando-a pelo nome de sua Musa) é uma peca de música eletroacústica que chamo de 'fantasia concreta'. Ela é também um causo-sinfônico. Se pensarmos na forma romântica do *poema sinfônico*, em que uma peça instrumental segue um texto literário ou qualquer outra narrativa ou imagem de referência[238], um causo sinfônico seria uma música inspirada numa história oral, supostamente real, embora possa ser absurda, fantástica ou inverossímil.

Xinxinha, embora tenha sido composta num fluxo um pouco cego (quase totalmente *sheer undirected bumbling,* como diria Reynolds), recebeu depois uma interpretação auditiva que trouxe uma série de inspirações inconscientes da peça. Um caso específico em que a *estésis* “revelou” uma *poiésis* oculta nos aspectos mais intuídos do que intencionais do processo inspiratório. Explico:

A audição (*estésis*) da peça depois de pronta me trouxe uma imagem poética: um cego violeiro estaria na beira da estrada, numa noite escura de Lua Nova, fazendo seu baião solitário, quando presencia uma aparição dos "Bicho de Xinxinha". Importante ressaltar: a peça não foi inspirada na imagem, e sim o contrário.

Os bicho de Xinxinha são uma lenda do sertão baiano – ou pelo menos da região nas redondezas dos atuais municípios de Tanquinho, Angüera, Ipirá, Serra Preta e adjacências, onde nasceu e se criou até os 12 anos Pedro Amorim, meu pai, antes de vir morar na "Cidade da Bahia".

Conta-se que havia uma mulher, por alcunha de Xinxinha, que depois de morta passou a assombrar a região. Ela agia através dos seus "bicho", que aprontavam *malinagens* assustadoras. Dentre as muitas histórias de aparição "dos bicho" duas me chamam especialmente a atenção.

---

[238] Nesse sentido podemos entender os “Quadros de uma exposição” de Mussorgsky como poema sinfônico, por exemplo.

> Uma conta que uma certa feita realizou-se um casamento na casa que tinha sido de Xinxinha (ou de alguém dos seus). A cerimônia religiosa se realizou numa igreja ou capela mais próxima na região. As comidas da festa ficaram todas na casa, bem cobertas ou guardadas para serem servidas na recepção dos noivos. Como o casamento foi um evento importante, todo mundo, inclusive todos os empregados da casa, foram à cerimônia religiosa.
>
> Ao chegarem na casa, todos, noivos, pais e mães de uma e outro, o padre e os padrinhos, os vaqueiros velhos aboiadores, o matusalém seu Pedro Azul, que tinha sido escravo [essa é a parte em que eu minto na história, mas como esse é um trabalho científico, não posso faltar ao meu compromisso com a verdade e resolvi denunciar], enfim, todos os convidados e toda a gente da casa ficaram abismados com o que encontraram: no lugar da comida – buchada, rabada, um churrasco infinito, farofas mil, doces de compota e rapaduras, cachaça e quilos e quilos de arroz, feijão e farinha – todas as tigelas, panelas e travessas estavam cheias de BOSTA DE GADO!
>
> Todos sabiam, de certeza: obra dos bicho de Xinxinha.

A outra história sobre Xinxinha era contada pelo famoso contador de histórias (ou estórias, a diferença é sutil) João Lima, conhecido como "mentiroso" pelos moradores de Feira de Santana, onde depois de velho abriu uma barraquinha/mercearia onde vendia de tudo: requeijão, carne seca, farinha, rapadura, cachaça de folha, corda de fumo e o escambau. João Lima pertence a uma classe de "performer orgânico" muito comum no sertão do nordeste. Contava as histórias mais fantásticas que, via de regra, afirmava com veemência lhe haviam acontecido de fato, como a que narro a seguir.

> Dizia João Lima que uma noite, vindo não me lembro de onde, montado em seu jegue Zé Ferreira Bisavô [outra meta-mentirinha], sentiu um peso cair na garupa do animal, embora não visse nada, nem vulto. Logo depois sentiu uma unha enorme, como uma lâmina de facão torto, lhe atravessando o flanco, das costas prá barriga, sem no entanto lhe atingir nenhum órgão interno. João Lima, reconhecendo quem fosse, chamou pelo nome: "Cumade Xinxinha?". De uma vez só a unha lhe saiu do corpo, fechando-se a cicatriz enquanto ela saia e o peso pulou fora da garupa. Ouviu a voz velha e rouca de tanto praguejar, dizer espantada: "Eu nunca conheci um cabra pra não se cagar quando eu lhe pego na garupa…" e um segundo depois, já bem mais longe, gritando aguda: "E meu nome é Peixe-Comeu!!"

Embora a música que compus não conte, literalmente, nenhuma dessas histórias, ela se baseia completamente nesse imaginário. Essas são apenas duas das referências que compõem uma impressão geral muito mais complexa do que seriam "os bicho de Xinxinha". Na música há apenas o cego (que no início da peça ponteia um baião absurdo na sua viola de afinação "nômade" [conto sobre a piada deleuziana daqui a pouco]) e "os bicho". Xinxinha ela própria eu nunca ouvi, mas sempre acho que ela passou correndo no meio de um bando de *prucutum*[239] ou feita em

[239] Bichos sonoros que podem ser ouvidos na peça

mãe-da-lua, misturada na passarinhada esquisita noturna. Há um momento da peça em que um uirapuru do outro mundo aparece e toma para si quase todo o espaço acústico.

MATERIAIS e FORMA

A forma geral da música, como disse no início, é uma "fantasia concreta". É uma fantasia, seguindo a ideia clássica de peça em forma livre, sem ordem rígida ou repetição de seções. Reforça a ideia de fantasia o fato de 'Xinxinha' ter sido composta no fluxo do devaneio. Concreta porque usa como processo básico a técnica da música concreta. Todos os sons da peça foram obtidos por transformações, cortes e deformações de sons gravados. A maioria dos sons passou por processamentos diversos, mas não há sons gerados sinteticamente. Porque Xinxinha e seus bichos mexiam nas coisas do mundo, mas não criavam ilusões psicodélicas. Transformar comida em bosta ou pular invisível na garupa de um jegue e enfiar a unha na costela de um cidadão não são da mesma natureza de certas visões fantasmagóricas que se (diz que) vê por aí. Xinxinha prefere uma intervenção direta na materialidade ordinária do mundo: na carne, na comida, na bosta…

MATERIAIS

A matéria prima de Xinxinha são sons gravados, extraídos de fontes banais:

- beijocas sustentadas (som feito com os lábios, como um beijo superagudo),
- trompetinho de boca (sopro entre os lábios muito apertados, como embocadura de trumpete, provocando um som agudíssimo e oscilante),
- sopro em bocal de caneta (bocal mais largo de canetas 4 cores)
- som do botão de volume do computador, etc

A viola do cego foi extraída de um cavaquinho com afinação "nômade". Aqui talvez seja a hora de explicar a piada deleuziana. Essa piada faz uso, inclusive, de um expediente evocado pelo próprio pensamento deleuziano: a piada 'desterritorializa' o próprio discurso-autoridade sobre Deleuze.

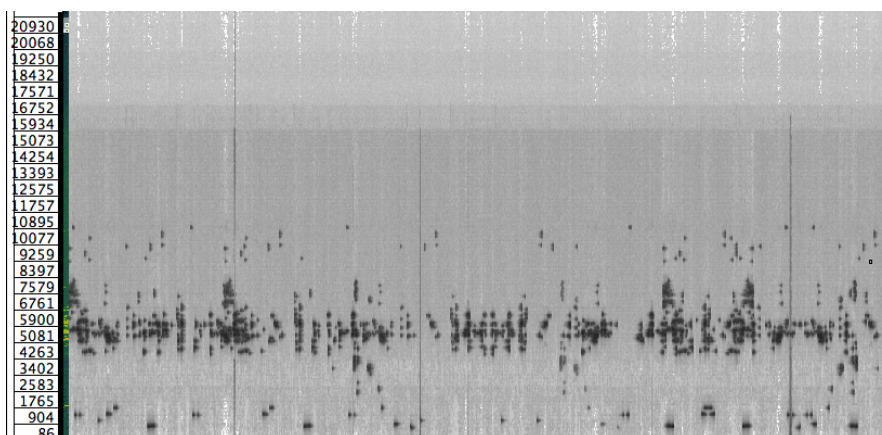
"Afinação nômade" é um termo surgido numa conversa informal e brincalhona entre eu alguns colegas compositores (entre eles Daniel Mendes que foi entrevistado para este trabalho na ocasião). Estávamos no III Encontro de Teoria e Análise musical (ETAM 3) na USP, em abril de 2013, quando começamos a fazer piadas (proponho "bullying intelectual") com um certo "deleuzianismo" da mesma

USP. Assim chegamos na piada: "Não, meu instrumento não está 'desafinado', é uma *afinação nômade*". Apesar da piada, o termo passou a fazer sentido pra mim, uma vez que acredito em sua pertinência prática.

Afinação nômade seria uma configuração de relação de alturas (dada a complexidades como microtons e relações intervalares pouco usuais) encontrada por um processo de improviso (ou outro qualquer), que não seja registrada e se perca da memória, sendo usada normalmente uma ou poucas vezes. No meu caso específico, experimentações de afinação são feitas nos instrumentos de corda que eu mesmo toco como "guitarras" em geral: viola caipira, viola de cocho, bichito (instrumento argentino misto de violão soprano e charango), violão, cavaquinho, guitarra elétrica etc. No caso da viola virtual em "Xinxinha", tanto ela como o cavaquinho tinham afinações nômades.

DESCRIÇÃO NARRATIVA DA FORMA

A música começa já com um gesto espantado da viola. É a aparição direta dos Bicho de Xinxinha, que o cego não vê, mas todos ouvimos. A viola está descontrolada, tocando sozinha uma música aloprada. Logo após uma pausa o primeiro bicho chia um negócio baixinho e a viola agora sim desembesta num baião absurdo que invoca o bando todo dos *bicho de Xinxinha* pra fazer um fuzuê nos gravatá. Os bichos entram na realidade por um portal que entra por um ouvido e sai pelo outro (um movimento em estéreo do canal direito para o esquerdo), passando por dentro do juízo de quem ouve, e começam o *fuzuê do levunco*.

imagem 38 - espectrograma da seção central da aparição dos "bicho"

Boa parte da música se dá nesse fuzuê, até que vem o uirapuru do além, reduzindo todo o campo sonoro a amplitudes sutis e impondo seu canto fragmentado e curioso. Depois de um tempo os bichos vão voltando em bandos

mais organizados de bichos de asa, meio-inseto-meio-saqüé-meio-morcego. Junto deles vem um bando de mãe-da-lua, passarinho do além aterrador.

Já pelo final se anuncia o bichão maior de todos, se é que não é o próprio bicho-papão, não se sabe. Ele ruge comprido[240], cercado de moscas de arame brilhoso, colorido: roxo, amarelo, rosa…e de repente os bichos todos somem e se houve um batuquinho no vento. Acabou-se a aparição. E a música também.

4.4 - OUTRAS AÇÕES MUSICAIS NO MUNDO

Para concluir a abordagem sobre os meus atos de compor – que, relembrando, devem ser também metonimizados como possíveis atos de outros compositores como eu, ou como visto no primeiro capítulo, de *qualquer* compositor, virtualmente – falo um pouco sobre os processos de compor que estão em andamento neste instante. A maioria deles são *ações musicais* relacionadas a projetos em parceria com outros artistas, mas há também composições de músicas "sonoras" em processo.

Esses projetos e processos servem para exemplificar o cerne da pesquisa, o foco no *compondo.* O grau de fechamento formal de cada um dos processos de compor que mencionarei a seguir é variável: alguns são séries de peças e/ou ações com alguns exemplares já realizados e outros planejados para serem compostos – como é o caso das continuações das Meta-sonatas, as plunderfonias e as canções do projeto Imitação Barata; outros são peças já prescritas em partitura ou outra forma de registro, mas ainda não atualizadas em performance – o caso de algumas peças instrumentais e de ações como as *Peças para Celular* e *Grave*; há ainda projetos em pleno andamento do processo compositivo como por exemplo ***compix*** (que pretendo realizar na época da defesa do doutorado) e a parte musical da performance *Das Folhas*, que está sendo ensaiada para acontecer em Belo Horizonte e que poderá ser realizada também em Salvador.

Intervenções Urbanas Musicais

Os dois últimos processos citados acima – *compix* e *Das Folhas* – são intervenções urbanas, um tipo de atividade artística em ascensão nas práticas de grupos de diversas linguagens, inclusive e principalmente, de grupos intermidiáticos. Tenho um interesse especial por intervenções urbanas musicais pela sua potência

[240] o rugido do bicho-papão, por exemplo, é feito de um sopro em bocal de caneta com o "pitch" transposto mais de três oitavas para baixo.

de interferência quase “invisível” no quotidiano. Por intervenções urbanas “musicais” me refiro às ações cujas principais características de agência interferente no quotidiano se dão a partir de táticas e estratégias rítmicas e/ou sonoras. Procuro com isso estabelecer uma distinção entre intervenções mais *situacionistas* e apresentações musicais de rua – que, assim como apresentações teatrais ou outras, estabelecem uma divisão bem clara entre espetáculo e espectador e fazem uso de formas artísticas em seu status estético mais convencional[241]. Também baseio essa concepção de intervenção musical na distinção entre os fundamentos rítmico-sonoros referidos e os princípios plástico-visuais e cênico-performáticos mais comuns em intervenções típicas das artes visuais, do teatro ou da dança.

Esse ponto é polêmico, inclusive entre colegas artistas com quem venho discutindo, o argumento contestatório mais comum sendo o de que “tudo é cena”, do que discordo. Não cabe entrar nesse mérito aqui. Apenas procuro enfatizar um tipo de intervenção que atue sobre as bases sensoriais mais comuns da música: a percepção temporal e a audição. No caso de interferências cênicas ou plásticas, a atuação dos performers ou algum aspecto visível da intervenção necessariamente estarão no cerne da ação, o que pode não acontecer no caso de ações musicais.

Um bom exemplo disso é o *Psiu!*, que custa até mesmo a ser entendido como “arte” embora tenha sido pensado e projetado como uma composição. Algumas vezes a intervenção musical pode se manter no limite do espetáculo, como no caso da ação *Das Folhas*. Outras vezes pode-se fazer uso de elementos visuais na ação, utilizando o mesmo status de coisa musical que uma partitura tem, por exemplo, como é o caso da intervenção ***compix*** (sic: com inicial minúscula). Descrevo essas duas ações a seguir.

Das Folhas

Essa ação é a última da série de cinco intervenções propostas pelo LIO Coletivo (coletivo de artistas com sede em Belo Horizonte, do qual faço parte) para o projeto Antologia da Árvore, vencedor do prêmio FUNARTE de Artes Cênicas de Rua 2012/2013. A ação completa conta com um baile numa praça da cidade

[241] Para não soar obscuro: se pessoas param na rua com instrumentos, espera-se que elas toquem música. A música tocada pode não ser “convencional” de acordo com a situação, o grau de “normalidade” dependerá dos pressupostos culturais do contexto. Ainda assim, a separação estabelecida entre público e artista é um pacto convencional.

enquanto músicos de corda e sopro tocam de cima das árvores. A parte musical foi composta por mim.

imagem 39 - Das Folhas, Belo Horizonte, 2013

A música, na verdade, é uma estrutura semi-aberta com espaço para improvisações, embora a macro-forma seja totalmente definida em suas sessões, com sentido evolutivo até o final da ação. A necessidade de construção da ação viabilizou a forma final e os tipos de processo empregados. A demanda do contexto era: precisava criar uma música para ser tocada na rua e de cima de árvores, para que as pessoas ouvissem e, após certo tempo, fossem convidadas por dançarinos que fazem parte da ação a fazer uma ciranda na rua. A partir dessa demanda, se estabeleceram condições bem práticas:

1. a música teria que ser tocada em cima das árvores, logo os instrumentos teriam que ser portáteis e, de preferência, acústicos.
2. os instrumentos estariam posicionados a distância considerável uns dos outros, levando em conta o fato de os músicos estarem em árvores distintas: isso compromete a precisão rítmica, devido a fatores acústicos[242]
3. os instrumentos deveriam ter boa projeção e serem capazes de tocar notas sustentadas para compensar a distância e a pouca precisão rítmica

[242] Sobretudo o comprimento de onda e o tempo que o som levaria a chegar de um músico no outro, gerando micro atrasos.

Esses fatores me levaram a decidir o instrumental virtual da ação: cordas de arco e sopros (incluindo gaitas, escaletas, acordeon etc) basicamente. Os instrumentos e o ambiente proposto (a copa das árvores de alguma praça urbana) eram então o meu material básico, e serviram de inspiração para considerações formais posteriores.

Um outro fator, esse mais intencional e subjetivo, veio definir a forma geral da música. Pensei na ambiência sonora como uma instalação, imaginando as possíveis experiências dos transeuntes. Aí me ocorreu uma estruturação da temporalidade e da densidade dos eventos sonoros. Apesar disso, pelo caráter de ação de rua e de instalação, era importante que a estrutura não fosse muito rigidamente determinada nem complexa demais, inclusive por motivos práticos: precisaríamos de muitos músicos para ocupar o ambiente acústico e a logística de ensaios seria um tanto custosa. Todos esses fatores ajudaram a definir a forma e os materiais sonoros da intervenção.

A forma geral é um crescendo tímbrico, partindo de uma textura aguda relativamente consonante, evoluindo para uma condução de vozes relativamente indeterminada por intervalos estreitos. Essas duas seções funcionam a partir de instruções dadas aos músicos:

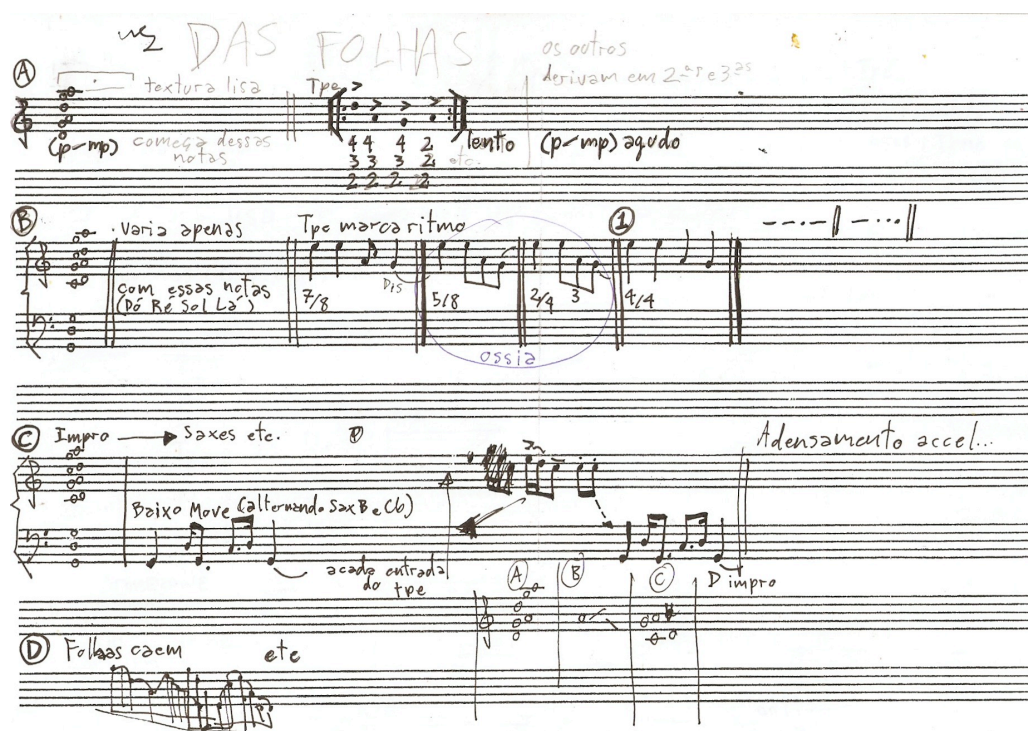
> 1 – tocar uma só nota, no registro agudo do seu instrumento, em dinâmica *piano*. (depois essa instrução se especificou nas notas lá, ré e sol, no agudo possível de cada instrumento)
> 2 – movimentar a nota em intervalos estreitos (no máximo uma terça menor) para cima e para baixo, seguindo o pulso estabelecido pelo trompete

Aqui acho necessário falar sobre o instrumental que emergiu no processo. Digo emergiu porque, oficialmente, o instrumental da composição é indeterminado: quaisquer instrumentos capazes de tocar notas longas. Os instrumentos (ou melhor, os músicos) que de fato surgiram foram: 3 flautas, 2 escaletas, 2 trompetes, 1 trombone, 1 sax alto, 1 sax tenor, 1 sax barítono, 1 violino e 1 violoncelo. Os instrumentos foram divididos em três funções na ação musical:

> 1 – o barítono e o violoncelo na função de **baixo** (eles são os únicos que não sobem nas árvores, fazendo o som grave emanar do chão e também os únicos a tocar em uníssono rítmico),
> 2 – os trompetes na função de articuladores da forma a partir de chamadas para os outros instrumentos mudarem a textura (como no exemplo acima citado)

3 – os demais instrumentos fazem o miolo da textura, seguindo as instruções

Além das duas partes descritas, a forma evolui para uma condução harmônica minimalista, centrada em apenas quatro notas (as mesmas lá, ré e sol, acrescidas de um dó) mas tocadas em qualquer oitava possível nos instrumentos.

imagem 40 - anotações para Das Folhas

A forma culmina numa textura mais livre, onde podem ser usadas quaisquer notas, mas com contornos definidos: melodias descendentes metaforizando as folhas caindo. A condução das melodias é individual para cada músico, no intuito de provocar uma textura que imite o comportamento estocástico do evento natural.

A ação foi realizada uma vez em Belo Horizonte, em novembro de 2013, na praça Duque de Caxias, bairro de Santa Tereza, e contou com 11 músicos e 8 dançarinos.

compix

O título dessa ação (em minúsculas mesmo) é um trocadilho com os radicais **comp-** (de composição) e **-pix** (ou pics, de *pictures* = imagens). A ação é uma intervenção urbana que envolve *grafitti* e música, baseada na técnica de impressão

por stencil e na representação de imagens 3D em duas cores (azul e vermelho, ou ciano e magenta). Esse trabalho é uma parceria idealizada há tempos com a artista gráfica Clara Domingas e idealmente consiste nas seguintes etapas.

1 – Partitura

Utilizando a técnica de *stencil* (impressão com moldes vazados), será impressa uma partitura 3D em um muro ou parede da cidade, a ser definido. A partitura 3D será impressa em duas cores (azul e vermelho) sobre fundo branco, com um leve deslocamento diagonal das linhas do desenho, o que gera um efeito tridimensional na imagem. Para enxergar esse efeito é preciso colocar óculos 3D, facilmente construídos artesanalmente com papelão e lentes de papel celofane nas cores da imagem.

A partitura é um contraponto ritmicamente movimentado com efeitos de heterofonia que emulem o efeito 3D da imagem, tendo como "cantus firmus" alguma música popular muito conhecida na cidade em que for realizada.

2 – Concerto

Uma vez impressa a partitura, segue-se um concerto, com alguns músicos convocados para tocar o que está escrito no muro e a distribuição de alguns óculos 3D para os transeuntes que se interessem em assistir a partitura e a apresentação com o efeito desejado. A textura musical deve viabilizar repetições largas em ostinato, para que possa ser apresentada durante bastante tempo sem interrupção, consistindo numa instalação musical urbana.

Outras práxis do "Dasein-compositor": educação e trilha sonora

Por fim, mencionarei outras atividades que exerço relacionadas com o meu "*Dasein-compositor".* A primeira e mais importante delas é em si mesma um outro (será outro?) *Dasein,* uma identidade tão forte quanto a de compositor para mim, a de educador. Como foi visto, algumas de minhas peças mais mundanas operam na tônica do aprendizado de algo distinto dos condicionamentos – como as peças jogo – quando não francamente didático-lúdicas como Aliás. Para além disso, há anos exerço de fato a profissão de educador, tendo dado aula de matérias diversas, em instituições e situações distintas, como por exemplo:

- Aulas particulares de guitarra, ainda nos primeiros anos da graduação
- Aulas de teoria musical por três anos nas oficinas de extensão da EMUS-

UFBA

- Aulas de composição por um ano na mesma oficina
- Lecionei a matéria Improvisação II, no tirocínio docente do mestrado (UFBA)
- Experiência de aulas avulsas para a turma de Composição 3 (primeiro ano) da graduação da EMUS-UFBA, sob orientação de Paulo Lima durante o doutorado
- Aula de música (apreciação, noções de teoria e composição) na Escola de Dança da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia) por um período de 4 anos (2008 a 2011)
- Oficinas de trilha sonora (UFMG, UFOP) e curso da mesma matéria no CEFAR (Centro de Formação Artística) – Palácio das Artes (Belo Horizonte – MG)
- Oficina de intervenção urbana musical (ritmanálise e paisagem sonora) no Centro Cultural da UFMG (Belo Horizonte-MG)

Fora essas atividades como educador, costumo trabalhar em colaboração com diversos artistas em processos inter e transdisciplinares. Além de ter composto muitas trilhas sonoras para teatro, dança e vídeo. Na verdade, o campo da trilha sonora é o ambiente de composição aplicada no qual tenho maior experiência profissional, já tendo, por conta desses trabalhos, colaborado com artistas de diversas origens e mandando minha música para vários cantos do mundo – Chile, Alemanha, França – ou mesmo indo com ela, como na ocasião em que "morei" um mês na Argentina por conta de uma trilha para um espetáculo misto de dança, música e animação projetada em cena[243].

[243] OLGA, da coreógrafa argentina Paula Manaker em colaboração com o artista visual franco-argentino Ange Potier.

4.5 - CATÁLOGO DE PEÇAS E ACÕES

4.5.1 – PARTITURAS ORTOCRÔNICAS E MISTAS

in belly confusion (nº 6 na tabela)

in belly confusion

piano 4 hand - pieces for students

General considerations

"in belly confusion" is a series of five short pieces for piano (4 hands),
specially written for piano students. It may be best suited for teenagers, because
of some wider intervals and somewhat complex rithmic/melodic combinations,
although it is very likely to be played by children with some experience as well.

As the pieces require some skill in reading, they are not designed to total beginners.
The players must be able to read and play basic rithmic patterns (up to 16th note)
and shifting hand position phrases with many different accidented notes (flats and sharps, no doubles).
Nevertheless, the technique level required is but the basic.

Each piece focuses on a specific expressive and/or technical issue. All of them explore
the problem of sharing the keyboard with another player in some way:

1- same place in space
This piece reminds us that 2 bodies can't be at the same place in space at the same time.
The players have to play the same notes, fingering the same keys alternately, and also
interlocking the hands on the keyboard.

2- **dreaming (don't wake):**
In this piece, Player 1 is asked to play on the strings, while player 2 press some keys making no sound.
Player 2 gives cue grace notes, from which player 1 must start the strumming of the strings (by observing
the lifted hammer). The diamond shaped notes are the ones to be silently depressed by Player 2 and
held down for the duration indicated. These notes are meant to sound alone, after the pedal is released
(they are actually played on the strings by player 1, during the strumming).
The first silent note may be pressed before the begining of the piece.
By the end of piece, Player 1 must place tiny glass or metal devices on the strings, preparing for next piece.
(see instructions on page 2)

3 - **butterflies in belly**
This piece has some wide intervals, however played at a very slow tempo.
The players now share the keyboard in halfs (player 1 the highest notes, player 2 the lowest ones).
At the end of piece, the little glass or metal objects are to be taken off the strings and sheets of paper are to be placed.

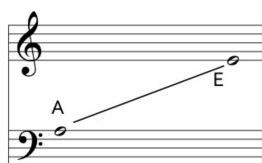
4 - **makhinika confusion**
This piece requires a kind of "mechanical" playing. The shifts of notes may be a little challenging,
although not at all too diffcult after some training.
By the end of piece, take the paper sheets off the strings.

5 - **mu dance**
This piece is kind of meditative and involves few elements: ostinato B notes, cromatic scales and clusters.
By the middle of the piece, players must change position on the seat (player 1 goes to lower half of the keyboard
and player 2 to higher half).

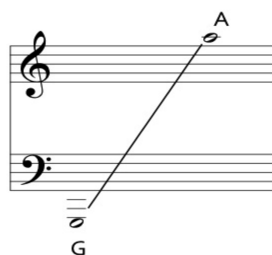
Specific performance instructions:

Preparations:

Pieces **3 (butterflies in belly)** and **4 (makhinika confusion)** require simple preparations - place objetcs on the strings.

For **butterflies in belly,** three tiny glass or metal objects must be placed on the strings in the region corresponding to the following notes:

The ideal device would be crotales, placed upside down on the strings,but any other object that sounds shinning treble will fit as well. The objects must be placed loose on the strings, so that they can move a little when the hammers beat.
Careful no to choose objects too small as to fall from the strings on the soundboard.

The objects must be placed by Player 1 by the end of piece **2** (**dreaming - don't wake**).
Take the time necessary to place the objects, not trying to hide this action: it is part of the performance, that means it's also "music".

For **makhinika confusion** four sheets of paper (thin and light, like this one here) must be placed on central region of the piano, covering the strings that correpond to the notes played on the piece:

Not **all** the notes **must** be covered, however, so the sheets may be placed somewhat randomly, at player's choice.

The sheets of paper must be placed by Player 2, while Player 1 takes off the glass/metal objects.
This is a single coordinated action, that is part of the performance as well.

Pedal operation:

When pedal sign (Ped.) is placed between the two grand staves, players may choose which one is to press the pedal (see, for example, page 5, measures 11 to 18).

When the sign is placed under Player 1 up staff, this player must operate the pedal (see page 5 and 6, measures 20 to 22, for example).

When the sign is placed under Player 2 up or down staff, this player must operate the pedal. (see page 6, measure 23 for down staff example; and page 10, measures 46 to 50, for up staff examples).

Symbols:

= Long fermata

= Diamond shaped noteheads indicate depressing keys making no sound [used in piece 2: **dreaming (don't wake)**]

= Squared noteheads indicate clusters. No specific pitchs are desired, just relative pitch region. As said in the general considerations, these clusters comprise all notes (black and white) in an interval of fourth. May be played with open hand. [used in piece 5: **mu dance**]

in belly confusion

(piano: 4 hands)

14115

1- same place in space

10
1
2
f
mp
f sempre
mp sempre
Ped.
16
(Ped.)
20

let the hands on the keyboard
until the sound
completely disappears
22
1
mf
pp
(Ped.)
22
2
pp
Ped.

2 - **dreaming (don't wake)**

35
1
2
Ped.
38
40

42
1
42
2
Ped.
place glass/metal
objects on strings
(see note, page 2)

3 - **butterflies in belly**

4 - makhinika confusion

65
1
2
67
f
Ped.
69
mf
mp
both players: take off paper sheets

= 80
strong, moving
71
8va
1
f
Ped.
2
8vb
f
74
8va
(Ped.)
8vb
77
mp
f
Ped.
77
mp
f

81
(Ped.)
change positions
Ped.
81
86
The clusters
in this section
(starting in measure 85)
comprise all notes
(white and black)
in between
an interval of fourth.
Each one is
more high or low
acording to its position
to the staff
(above or below).
(Ped.)
86
92
(Ped.)
92

4.5.1.1 - Paraciclo: bula e página 1 (nº 7 na tabela)

PARACICLO

para grupo de câmara

Instrumentação:

1 piccolo
1 oboé
1 clarinete baixo (*)
1 trompete em si ♭(*)

(*): escritos em si ♭

- -

Percussão
(1 percussionista) : 1 tam-tam
v. detalhes na página seguinte

1 glockenspiel
temple blocks (5 alturas)

set de bateria: hi-hat
cowbell
caixa-clara
surdo

- -

1 harpa
1 violino
1 viola
1 contrabaixo

PARACICLO - instruções gerais

Percussão

(um músico)

Set 2: Glockenspiel
Temple Blocks (5 alturas)

Os dois instrumentos devem ser montados de maneira que possam ser tocados juntos, como se fossem um só.

Usar sempre baquetas com cabeça de metal (de glockenspiel) para o set a menos que haja indicação específica para usar outra.

notas dos temple blocks:

Toques eventuais nos instrumentos de metal dos outros sets serão precedidos, quando necessário, pelos símbolos correspondentes, para efeito de advertência:

= tam-tam

= cowbell

= hi-hat

Set 3 (Bateria) : Hi-Hat
Cowbell
Caixa clara (aguda)
Bumbo (com pedal)

surdo | caixa | hi-hat | cowbell

Usar sempre baqueta de madeira (de caixa-clara) a menos que haja indicação específica para usar outra

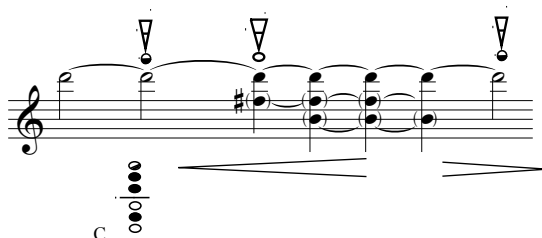
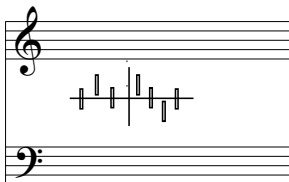
▲ : nota triangular exclusivamente para o cowbell

símbolos específicos

OBOÉ
multifônicos:

Na peça aparecem dois multifônicos de oboé (p. **34**/comp. 87 e p.**39**/comp.106) que devem emergir suavemente das notas indicadas (respectivamente Ré5 e Mi5) e voltar a elas.
As indicações de digitação e embocadura foram testadas com um oboísta e servem apenas de **sugestão**, já que essas mesmas indicações podem resultar em efeitos sonoros distintos, devido a diferenças na construção dos instrumentos.

Também as notas indicadas são meramente sugestões (são transcrições simplificadas do efeito desejado). Não há necessidade de procurar essas notas exatas. O efeito desejado, em ambos os trechos, é o surgimento de um som complexo (multifônico) a partir de uma nota aguda simples e sua extinção, sobrando, mais uma vez, a nota sozinha. A única exigência estrita é que as notas de partida/chegada sejam as indicadas (Ré5 e Mi5, em cada trecho)

O músico tem liberdade de usar outros recursos para atingir o mesmo efeito.
A duração da transformação e retorno ao som simples é indicada como no exemplo abaixo (partindo da nota Ré)

HARPA

PARACICLO

MU

4.5.1.2 - Viola meu bem (nº 8 na tabela)

4.5.1.3 – enso (nº 9 na tabela)

20
26
32
38
45

f
f
p
fff
p
p

4.5.1.4 – phanta*Stick* (nº 10 na tabela)

24

accel.

30

35

rit.

41

44

46

48

5/8

55

60

3x

4.5.1.5 – koans (nº 11 na tabela)

2
koans
Ob.
Fl.
Vlc.
Pno.
Ob.
Fl.
Vlc.
Pno.

koans
3
Ob.
Fl.
Vlc.
Pno.
Ob.
sffz
Fl.
Vlc.
Pno.

20
Ob.
Fl.
Vlc.
Pno.
15ma
23
(15ma)

29
(15ma)
Ob.
Fl.
Vlc.
Pno.
32

4.5.1.6 – nunc & nunca (nº 12 na tabela)

2
nunc & nunca
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Manter a seriedade consternada
na primeira vez.
Na repetição, ler o máximo de
notícias que for possível nesses
três compassos
(v. nota na última página)

nunc & nunca
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
mf

4
nunc & nunca
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
nunc & nunca
5
arco
5

6
nunc & nunca
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
nunc & nunca
7
Da Capo
Cada músico devem selecionar
previamente recortes de jornal,
revista e/ou internet, com notícias
absurdas, trágicas e cômicas.
Apenas na repetição os músicos devem ler as notícias selecionadas
em voz alta sempre dentro dos tempos de pausa, na medida do possível.

4.5.2 – PARTITURAS VERBAIS

4.5.2.1 - Sessão de Geléia (nº 13 na tabela)

SESSÃO DE GELÉIA

PREPARAÇÃO

Na entrada do teatro, o público receberá cédulas com as "situações" a serem tocadas. Exemplos:

☐ Lento marasmo, quase parando, grave e pesado
☐ Espasmos agudos azucrinantes
☐ Sublime fluência belamente dissonante

☐ Obsessivo amnésico
☐ Sublime fluência belamente dissonante
☐ Música de guerra (com medo da batalha)

Cada pessoa deve selecionar uma situação da sua cédula e depositá-la na urna. No intervalo, após a primeira parte do concerto, serão sorteadas três cédulas, que definirão as situações da Sessão de Geléia. Cada cédula sorteada deve apresentar uma situação escolhida diferente. Se a mesma situação for sorteada duas vezes, deve-se devolver a repetida e sortear outra. Alguém faz uma breve introdução, explicando o processo, enquanto um dos músicos dá corda no despertador. Começa a sessão.

A SESSÃO

Os músicos devem tocar as situações numa ordem que enfatize o contraste entre elas. Quando soar o despertador, a situação deve mudar radicalmente. Como são três situações e o despertador vai tocar só uma vez, o toque do despertador marcará apenas uma mudança. A outra mudança de situação será decidida pelos músicos enquanto tocam, quer seja antes ou depois do despertador. Assim, as duas possibilidades de forma são:

1 – Situação A – Situação B – Despertador!!! – Situação C: os músicos decidiram mudar de situação antes do toque do despertador, ou seja: terão agora que esperar o toque para passar para a última situação.
2 – Situação A – Despertador!!! – Situação B – Situação C: os músicos permaneceram numa mesma situação até que o despertador tocasse. Agora devem tocar a segunda e a última situações fazendo a transição quando acharem conveniente.

A mudança detonada pelo despertador tem que ser brusca, mas a mudança independente do despertador pode ser suave ou gradual (como uma transição).

POSSIBILIDADES DE SITUAÇÃO

- Lento marasmo, quase parando, grave e pesado
- Espasmos agudos azucrinantes
- Sublime fluência belamente dissonante
- Música de guerra (com medo da batalha)
- Obsessivo amnésico

Pode haver muitas outras situações na lista, mas cada cédula deve ter apenas três situações, para que uma seja escolhida.

FINAL
No início da última situação, coloca-se pra tocar uma “música de risco”. A Sessão de Geléia termina em decrescendo (*fade out*) deixando soar a “música de risco” sozinha ao final, como uma *coda ad infinitum*.

4.5.2.2 - GRAVE (nº 14 na tabela)

1.a- Grave uma melodia de um instrumento ou um contraponto entre dois ou mais instrumentos graves (contrabaixo, contrafagote, tuba etc…).
1.b- Altere a altura para o agudo até descaracterizar completamente o som

2.a- Grave a palavra portuguesa "grave" com uma voz aguda e mude sua altura (pitch) até o mais grave possível.
2.b- Grave a palavra inglesa "grave"(greiv) e faça o mesmo
2.c- Grave a palavra "groove" (gruv) e repita em loop para criar uma polirritmia com as outras duas

3.a- Sobreponha as faixas e ponha para tocar com a melodia ou contraponto descaracterizado de 1.b.
3b. Grave isso.

Todo esse processo deve ser realizado em público.

4.5.2.3 – Estudo Ijexá (nº 15 na tabela)

(para guitarra)

com distorção
afinação tradicional

digitação de harmônico (pressão leve nas cordas)

escorregar o dedo lentamente na 5a e 6a cordas, partindo da mão do instrumento em direção à ponte
detendo-se um pouco em cada região do espectro (inclusive e especialmente as regiões de transição e as inarmônicas)
fazendo o agogô do ijexá nas cordas
(sendo a campana mais grave a 6a e a mais aguda a 5a)
o andamento do ijexá deve ser "allegro" constante
o andamento do deslizamento da mão esquerda deve se guiar pela sonoridade das regiões do espectro: a idéia é ouvir bem a transformação
depois da região do harmônico de oitava, deve-se acelerar o deslizamento da mão em direção ao fim do braço
nesse momento o ijexá deve acelerar também
o estudo termina com os dedos o mais perto possível da ponte do instrumento, repetindo o ijexá muitas vezes em dinâmica ***f.***

FIM

4.5.2.4 – Desconcerto (nº 16 na tabela)

ORQ EXP &/ou ETC - Ação Musiclown

Técnicos em instrumentos (pianistas, violinistas etc, "de verdade")
Músicos em geral - pessoas que já fizeram algo de música na vida
Músicos estreantes - os que acham que nunca fizeram nada musical antes

Organização da orquestra:

Naipes:

Sub-instrumentistas: músicos que tocam algum instrumentos com relativo conhecimento técnico de compasso, notas, intervalos e talvez notação musical, tocando outro instrumento, bem diferente do que ele pratica.

Sonoristas: músicos interessados no som em si, seus detalhes de timbre, textura, envelope, etc. Nisso estão incluídos os pesquisadores de notas (*harmonistas*), os pesquisadores de ritmo (*gruveiros*), os pesquisadores de timbre (*espectralistas lato sensu*) e os *ruidistas*, que se interessam pela relação selvagem dos sons, principalmente os fortes e contundentes, com o seus corpos.

Regentes, divas e virtuoses: são os grandes astros, *clowntores*, *clowncertistas*, *clownductors,* etc, que representam a grande arte da música absolutamente mundana!

REPERTÓRIO:

1 - Clássicos Condensados:

Os técnicos instrumentistas devem executar, simultaneamente, peças do repertório clássico. Cada um pode tocar a peça ou trechos de peça (inclusive estudos) que lhe convier, e deve se concentrar compenetradamente na execução da peça, tentando não errar e não prestar atenção ao que acontece à sua volta.

O músico que acabar sua peça primeiro, se levanta rápido e faz um sinal para que todos os outros parem imediatamente de tocar.

Deve-se orquestrar uma cadência V - I para ser o Gran Finale
[semínima c/ fermata e colcheia] regida pelo mesmo músico que se levantou primeiro.

OBS.: caso haja dúvida de empate entre mais de um músico (quem levantou primeiro?), os concorrentes envolvidos na disputa devem se envolver em combate corporal para que apenas um consiga restar de pé. A violência física deve se limitar ao cômico, não sendo desejo deste compositor que ela escorregue para o grotesco. Não sou responsável pelos possíveis recalques destampados, por isso a dinâmica

sugerida para esta ação é apenas de ***mf*** *a* ***f*** *ma non troppo.*

2 - Descocerto:

Um, alguns ou todos os músicos da orquestra devem executar uma, algumas ou todas as peças *desconcertantes a seguir*:

a) desconcerto para instrumento solo:

Um sub-instrumentista deve executar solos virtuosísticos no seu super-instrumento (o instrumento que não é o que ele costuma praticar), acompanhado pelo resto da orquestra tocando algo muito bem comportado:

4/4, **[II: _ _ _ . . I_ _ _ . . :II]   vi --> ii --> V-->V7 --> i (I** = *gran finale*)**,**
tempo ad lib. nos limites do bom gosto: *adagio non troppo* a *presto ma moderato*.

O regente deve ser o super-instrumentista que domina o super-instrumento solista e agora, toda a orquestra e o sub-instrumentista solista também.

O subinstrumentista deve solar todas as vezes que o regente parar a orquestra. O caráter e a dificuldade dos solos devem seguir a pantomima do regente.

Cadenza: o regente é obrigado a conceder UMA (e apenas uma) cadenza ao sub-instrumentista, em que ele pode fazer o que quiser, pelo tempo que determinar. Independente da duração da cadenza,

4.5.2.5 – Peças para Ceclular (nº 17 na tabela)

Essas peças foram concebidas para serem pregadas (no sentido de "pregar uma peça") em pessoas comuns e/ou importantes. São ações interventivas em que o aparelho celular é utilizado como disparador de situações. A função delas - a exceção talvez da **Peça 2** - não é se constituir num espetáculo artístico para um público, mas serem realizadas como eventos quase secretos, indutores de estranhamento no cotidiano das "vítimas".

A escritura das peças é composta de sugestões de ação com muitas possibilidades de realização. Todas as possibilidades que não contrariem o espírito geral de cada proposta são válidas.

Peça de Celular 1 – Mensagens
Enviar mensagens para pessoas desconhecidas.
"Tá livre?"
"Para quê a pressa?"
"Para quê você se preocupa?"
"Quero que você seja feliz"
"Lembre que você está vivo!"
"Lembra daquela música linda?"
"Me concede a honra desta contradança?"
"Por favor desligue seu aparelho por alguns instantes"
e outras mensagens dessa natureza.
Variações 1:

1. Enviar a mesma mensagem para vários números diferentes

2. Enviar mensagens diferentes para diferentes números

3. Enviar várias mensagens para o mesmo número

4. Enviar a mesma mensagem repetidas vezes para o mesmo número

   a. Periodicamente (todo dia à mesma hora, toda semana no mesmo dia)

   b. Apenas reenviar ou enviar outra mensagem se obtiver resposta

   c. Fazer uma progressão ou um ritmo para o envio das mensagens

Variações 2:

1. Enviar para números aleatórios e hipotéticos

2. Enviar para números coletados em:

   a. Cartões profissionais

   b. Cartazes

   c. Agendas de outras pessoas

   d. Outras fontes

3. Trocar números com outra(s) pessoa(s) que queira(m) participar do projeto

4. Enviar para números de conhecidos seus a partir do celular de outra pessoa.

Peça de Celular 2 – Vozes

Gravar vozes de pessoas (conhecidas ou não) em conversas ao celular.

Perguntas e pontos de partida da conversa:

"Onde você está?"

"Você pode me dar uma informação?"

"E aí, beleza?"

"Esqueceu de mim?"

"Oi, quem me deu seu número foi [fulano]"

"Oi, tô te ligando para agradecer [o que você fez por mim]"

"Já acabou aí?"

"Oi, desculpe a demora, [é que eu tava ocupado]"

Variações:

1. Gravar as conversas diante de uma platéia

2. Gravar as conversas e editá-las para fazer artes sonoras

3. Procurar as mesmas palavras ditas por várias pessoas diferentes (por exemplo: "Alô")

4. Editar as falas de duas ou mais pessoas diferentes como se fossem uma só conversa

5. Coletar as vozes por suas qualidades sonoras.

Peça de Celular 3 – Prêmio

Ligar para uma pessoa oferecendo um prêmio:

1. Caso ela consiga responder à pergunta:

   a. Qual o sentido da vida?

   b. Qual o segredo da felicidade?

   c. Deus existe?

   d. Quanto custa uma caixa de fósforos?

   e. Qual o dia do seu aniversário?

2. Caso ela consiga fazer uma pergunta que não tenha resposta

Peça de Celular 4 – Intervenções

Realizar um evento qualquer (concerto, de preferência), em que na entrada seja preenchido um formulário com emeio e celular (sem nomes). Num determinado momento,

   a. vários, ou todos os celulares começam a tocar.

   b. mensagens começam a ser passadas para os celulares.

   c. arquivos com mp3 anexos e instruções para tocá-los são enviados por emeio (risco de acertar alguém com internet no celular)

   Variação 1:

Grupo de interventores coloca vários celulares pra tocar durante um concerto

   a. Num momento específico da peça, estudado previamente

   b. Sempre, em todos os intervalos da(s) peças(s)

   c. Nas partes *fortíssimo*, estudadas previamente

d. Fazendo caminhos sonoros com os toques de celular (para isso os interventores devem estar dispostos estrategicamente)

Variação 2:

Grupo de interventores dividido em dois ou mais subgrupos, mais ou menos com a mesma quantidade de membros:

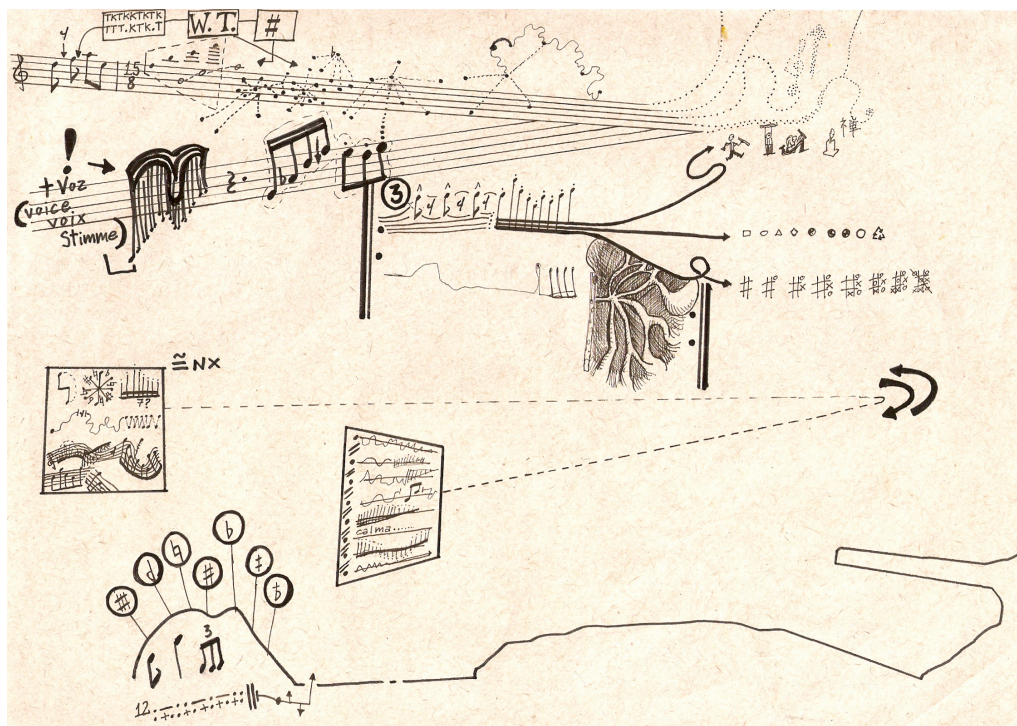
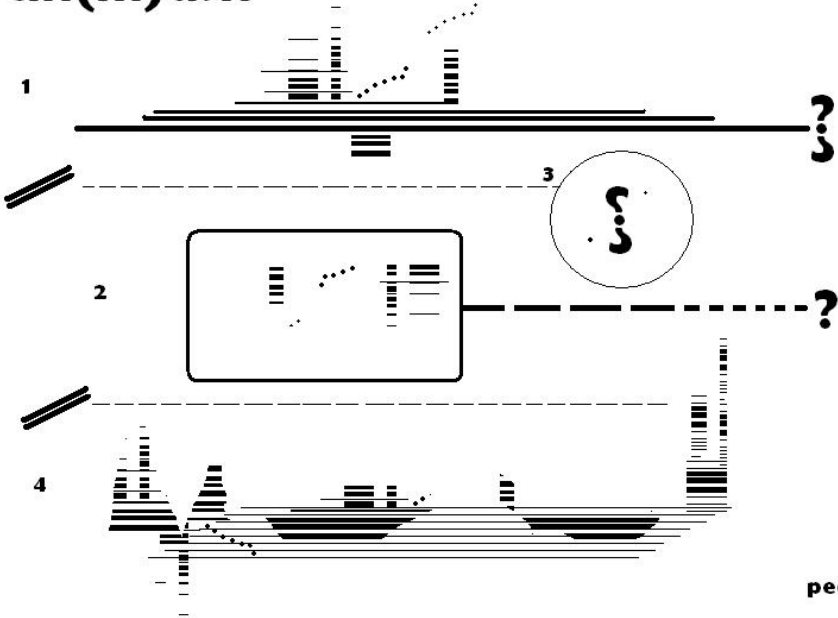
a.Todos os membros de um grupo ligam para os membros de outro grupo sincronizadamente, para que todos os celulares daquela região toquem ao mesmo tempo

b. Fazem triangulações (no caso de três grupos), para fazer o som passear

Obs. 1 - Os números podem estar gravados na memória, para facilitar a ação

Obs. 2 - Essa ação pode ser realizada (além da sala de concerto) em espaços públicos, não-lugares (shopping, aeroporto) etc.

4.5.3 – PARTITURAS GRÁFICAS

4.5.3.1 – Daseindadazen ou Ø (nº 19 na tabela)

4.5.3.2 – un(m)ask (nº 22 na tabela)

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Usei como epígrafe, para falar do Mundo, a primeira proposição do *Tratado Lógico Filosófico* de Wittgenstein: "O mundo é tudo que acontece". Agora me refiro à última proposição, também epigráfica, que fecha o tratado: "Sobre o que não se pode falar, deve-se calar". Independente de maiores elucubrações sobre a frase, a inspiração maior para escrever este trabalho que aqui se conclui vem da necessidade de *falar sobre o que se pode*. De certa forma também, mantida a consciência das minhas limitações, falei sobre o que sei, do jeito que sei.

Como está explícito em vários pontos da tese, ela própria é resultado da intenção de propor algo "outro" no mundo. Quis construir uma tese que, sem deixar de ser o que tem que ser – um trabalho investigativo no contexto de um campo de saber, mediado pela instituição na qual se insere: a universidade – fosse no entanto uma *outra tese*. Outra no sentido tanto da repetição quanto da diferença: mais uma tese, porém uma tese distinta das que eu conheço ou imagino. Esse impulso não é meramente movimento do ego que deseja esse gozo da novidade[244], mas é também o movimento do organismo que quer criar seu mundo dentro do mundo das teses. Ou melhor, que quer trazer um mundo que existe fora para dentro do estudo da composição acadêmica. É uma tese, por fim, utópica, no sentido radical da palavra, que quer chegar em "outro lugar".

De maneira mais pragmática, concluo este trabalho com a sensação de ter de fato aprendido a pensar *sobre* coisas que eu sempre fiz. No campo das escolhas contingente desta pesquisa, entre a opção de expor as tripas de um pensamento musical selvagem e "tudológico" ou de apenas sistematizar algum aspecto mais apreensível desse mundo-no-mundo, a primeira me pareceu a mais adequada ao objeto, mais útil para os meus pares e é sem dúvida a mais sincera que eu poderia adotar levando em consideração as minhas limitações e também a minha "vontade de potência". O limite do meu discurso foi falar do que *posso*, e a potência está em falar do que *quero*. E querer, nesse caso, deve ser entendido em sua dimensão estético-ética: quero porque gosto e também porque acho importante. O discurso, incidindo sobre o fazer, opera por sua vez nos aspectos internos e externos desse

[244] E me permito aqui uma fala psicanalítica empírica, por me parecer a melhor maneira de expressar essa informação

sistema-fazer, na sua dimensão poético-política: faço o que *quero* e *posso*, mas também o que *acho que devo* em resposta aos contextos de onde esse fazer emana e pra onde ele se volta. Mas essa conversa já está batida desde o começo da tese...

CONSEQUÊNCIAS IMAGINADAS

Um fator curioso das conclusões de estudos em arte é que essas conclusões são, muitas vezes, tão voláteis e impalpáveis quanto os objetos estudados. Isso é apenas coerente com esses objetos, não havendo motivos para se desconsiderar esse tipo de conclusão. A conclusão nesse caso é, como o próprio trabalho artístico, uma fantasia operante, potente e válida no mundo.

Imagino algumas consequências do estudo que aqui apresentei. Algumas delas são menos imaginárias, já tendo sido experimentadas particularmente por mim na minha atividade de compor. Percebo, por exemplo, que passei por uma mudança de fase agora ao final do doutorado. Sinto, na minha atividade compositiva atual, uma apropriação densa e consistente das técnicas e práticas de compor às quais me dedico em comunhão com uma certa perda de ingenuidade em relação à possibilidades de mundanização dos contextos absolutistas que me cercam. Não se trata de uma atitude de guerrilha, pois não parece haver oposição organizada a essa postura política, muito pelo contrário, sinto ressonâncias desse pensamento – algumas delas apresentadas neste estudo entre muitas outras que percebo.

Acredito que um trabalho desta natureza possa abrir possibilidades a outros compositores-pesquisadores que, assim como eu, se sentem um pouco desnorteados e confusos no início de processos de pesquisa, por não saberem quais os limites contextuais sobre os quais podem operar.

Pelo menos no caso do estudo da composição, não acredito que essa confusão se resolva ao aceitarmos irrefletidamente os limites normativos pré-definidos, ao contrário, a confusão só se agrava. Se trabalhamos sobre pressupostos mais mundanos – se nos debruçamos sobre "o que acontece", tendo consciência ativa da nossa possibilidade de interferência nos contextos – podemos abrir um caminho de pesquisa de composição que responda à sociedade de maneira mais condigna com a função da universidade. E aqui não falo de nenhuma abstração, mas de assuntos práticos: espero estar correspondendo dignamente ao investimento feito em mim pela universidade e pela sociedade brasileira nesses quatro anos. Como minha música poderia fazer jus a esse pensamento se ela se

tratasse apenas de sons? Mas, por outro lado, como não levar em consideração o som? A minha insistência na relativização desse *percepto* nunca foi uma tentativa de negá-lo ou aboli-lo do pensamento musical, muito pelo contrário. Acredito mesmo que só podemos captar nem que sejam rumores do pensamento musical a partir de metáforas sonoras, com suas implicações temporais e energéticas. No processo de tradução da vivência em discurso, esse me parece fenomenologicamente o procedimento mais adequado. A partir dele podemos continuar tecendo a malha, ainda relativamente frouxa, das teorias de compor.

CONSEQUÊNCIAS DESEJADAS

Transpondo a barreira do que imagino que vá acontecer, entro no terreno do que desejaria que acontecesse a partir desse estudo. Uma das primeiras consequências que gostaria de ver seria uma maior abertura para outros discursos e práticas musicais criativas, para além dos já saturados de dívida com "a tradição" e com "a técnica", entendidas aqui como macro-contextos a serem denunciados. Desejaria ver acontecer, no meio acadêmico musical, e especialmente do meio da composição e afins (no qual incluo o campo da sonologia que começa a brotar no contexto brasileiro) uma maior permeabilidade a aspectos mundanos do fazer criativo, sem receio da perda de qualidade na produção de pensamento. A discussão quente sobre a pesquisa quantitativa versus qualitativa é uma crise fértil para a mundanização do pensamento musical na universidade brasileira. Seria bom ver essa chance de emancipação e crescimento sendo bem aproveitada.

Uma outra consequência desejada é que este estudo possa fazer coro com outros que tentam estabelecer a ponte de comunicação entre o pensamento sobre a atividade de criação de música e o pensamento sobre os contextos onde a música acontece. Desejaria ver o diálogo entre as áreas da composição, da educação musical, da etnomusicologia e da performance instrumental (os maiores territórios em que a pesquisa acadêmica em música está fatiada) atualizando toda sua potência de interferência contextual. O diálogo já acontece, mas, de onde escuto, ele me parece ainda muito um ruído de fundo, ofuscado pela independência das quatro vozes dominantes das disciplinas clássicas desse nosso "quadrivium" deturpado.

Mas talvez a consequência mais almejada, desejada e fantasiada por mim, desde que me engajei nesse trabalho, seja a de que a linha de raciocínio que procurei desenvolver sirva de modelo, incentivo e inspiração para outros

compositores que, como eu, estão sempre procurando fazer “outra coisa”. Nesse caso o meu desejo de consequência coincide com uma intenção de retribuição do que ganhei do mundo. Essa fenomenologia mundana da atividade compor deve sua concepção à experiência criativa de muitos outros compositores com os quais tive contato e que ressoam nas minhas próprias experiências, pensamentos e na minha prática. Espero que esse meu output, esta tese sobre a fantasia de criar música, possa influenciar também as fantasias de outros compositores e, mais do que isso, possa despertar e/ou libertar a identidade de pessoas que praticam o ato mas reprimem sua auto-definição como compositores, limitando assim também suas possibilidades de expansão pessoal da atividade de compor.

APÊNDICES

APÊNDICE A - SITUACIONISMO E DETURPAÇÕES

deturpação: termo de *status* metalingüístico usado já como *deturpação em si* do conceito francês "*détournement*" utilizados pelos Situacionistas como definição de uma tática de “guerrilha semiótica”, a utilização deturpada ou desviada de um signo de um discurso contra o próprio discurso.

Uma tradução literal para *détournement* seria "*desvio*". **Deturpar** geralmente é um ato de “vandalismo conceitual” que procura derrubar ou afirmar valores estéticos intencionalmente. Não que o *détournement* seja forçosamente casual, ao contrário, um desvio pode acontecer por acaso (ou seja: por causas inapreensíveis ou incontroláveis) mas pode também ser provocado e até mesmo calculado ou previsto. O **desvio** prevê uma regra, uma trajetória, um curso a serem **desviados**. A deturpação, por sua vez, atua mais diretamente na área do(s) valor(es).

Uma coisa deturpada é uma coisa que tende à desnaturação, à descaracterização, à *transvalorização* (des-valorizacão ou re-valorização, etc). Em resumo, deturpar é transformar uma coisa com implicações no seu valor. Um fato deturpado é considerado "falso" em maior ou menor grau, dependendo de quanto a deturpação for evidente. No caso específico desse trabalho, tratamos de ***fenômenos*** estéticos - e ainda que possamos talvez falar de ***fatos*** estéticos, a regra do verdadeiro e do falso estaria sujeita a uma rede tão complexa de informações e afetos subjetivos que seria desonesto tentar estabelecer, nesse campo, tais valores. Ao contrário: por isso manejamos o conceito de deturpação: ele tende a subverter, principalmente, as noções de verdadeiro e falso na área da criação. "Não há nada sem forma" (Earle Brown); "A desordem é uma ordem que não reconhecemos" (Henri Bergson).

Mas a **deturpação** implica além da intencionalidade uma atitude criativa. Há muitas distinções possíveis entre os conceitos de *détournement* e deturpação. A deturpação pode ser considerada um desvio no discurso, que transforma, em algum grau, suas relações de valores.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO PARA COMPOSITORES

Este questionário é direcionado a compositores de qualquer coisa (música “erudita”, “popular”, “étnica”, experimental, dança, arranjos florais, e/ou etc). Caso alguma pergunta lhe pareça confusa, não se acanhe: responda o que lhe vier à cabeça.

Pergunta-condição (antes de 1) Você se considera um compositor? Sim? Não? Por quê?

1 – Como você começa a compor, em geral? Existe esse “em geral”?

2 – Você diria que existe “inspiração”? Se NÃO, justifique sua resposta.

3 – Algo lhe vem à cabeça com as expressões?

a) Compor para dentro
b) Compor para fora
c) Ideia crua
d) Pré-compor

4 – Você saberia estabelecer uma relação entre a **intuição** e a **intenção**, no seu processo de compor?

5 – Fayga Ostrower, teórica de artes visuais define forma como: “o modo como as relações se configuram num contexto”. Erik Satie, compositor francês, chegou a fazer peças “em forma de pêra”. Você costuma pensar em forma? Como?

6 – Você diria que tem um repertório de processos para compor? Poderia citar algum(ns)?

7 – O que você usa como material para compor? Algo além de sons?

8 – Enquanto está compondo, você pensa no contexto em que sua composição vai existir? Ou no contexto que serve de condição para sua existência?

9 – Você acha que o ato de compor interfere no Mundo? De que maneira(s)?

ANEXOS:

ANEXO A - RAOUL VANEIGEM E A CONSTRUÇÃO DE SITUAÇÕES[245]

Uma arquitetura sonora se sobrepõe ao traçado das ruas e das fachadas, completa ou corrige a nota atraente ou repulsiva de um bairro. Contudo, de um bairro a outro, os acordes básicos são os mesmos: a sua sinistra ressonância incrustou-se tão bem em todos os ouvidos que já não nos surpreende. "é a vida", "é a natureza humana", "a vida é feita de altos e baixos", "nada é por acaso", "nem sempre as coisas são do jeito que gostaríamos". Este lamento cuja trama unifica as mais diversas conversas perverteu tão bem a sensibilidade que passa como a mais comum das inclinações humanas. Onde não é admitido, o desespero tende a não ser perceptível. A ausência de alegria na música européia dos últimos dois séculos parece não preocupar ninguém, fato que diz muita coisa. Consumir, consumir: tomamos a cinza por fogo. (p.28)

Mas a expressão "fazer uma obra de arte" é em si mesma ambígua, já que ela inclui tanto a experiência vivida do artista quanto o abandono dessa experiência em favor de uma abstração da substância criadora: a forma estética. Assim o artista sacrifica a intensidade vivida, o momento da criação, em favor da duração daquilo que ele cria, da recordação imperecível do seu nome, da sua entrada na glória fúnebre dos museus. Não é , contudo, a vontade de fazer uma obra duradoura que o impede de criar o momento imperecível da vida? (p. 78)

Não se trata de escolher a arte do sacrifício como oposta ao sacrifício da arte, mas sim, o fim do sacrifício como arte. O triunfo de uma arte de viver, da construção de situações autenticamente vividas, está presente em toda parte como potencialidade, e em toda parte desnaturada pelas falsificações do que é humano. (p.80)

[…] aquilo que as pessoas fazem oficialmente não é nada ao lado daquilo que elas fazem ás escondidas. Fala-se de criatividade a respeito de uma obra de arte. Que representa isso ao lado da energia criadora exibida por todas as pessoas mil vezes por dia? Ao lado de desejos insatisfeitos que fervilham , fantasias que buscam pôr um pé na realidade, sensações confusas e contudo luminosamente precisas, idéias e gestos portadores de transformações sem nome? (p.128)

O novo artista protesta, escreveria Tzara em 1919. Ele não pinta mais: ele cria diretamente. O imediato é certamente a mais sumária reivindicação, mas também a mais radical, que deve definir esses novos artistas que serão construtores de situações a serem vividas. (p.130)

Só a arte armada contra si mesma, contra aquilo que tem de mais fraco, de mais estético resiste à recuperação.
É sabido que a sociedade de cosnumo reduz a arte a uma variedade de produtos de consumo. E quanto mais se vulgariza essa redução mais a decomposição se acelera, mais crescem as possibilidades de uma superação. A comunicação tão

[245] Recorte do livro "A arte de viver para as gerações novas"(1971) do autor situacionista belga. (v. VANEIGEM, na Bibliografia)

imperativamente desejada pelo artista é impedida e proibida mesmo nas relações mais simples da vida cotidiana. De tal modo que a busca de novos modos de comunicação, longe de estar reservada aos pintores ou aos poetas, é parte hoje de um esforço coletivo. (p. 134)

Já não existem artistas uma vez que todos os são. A futura obra de arte é a construção de uma vida apaixonante. A criação importa menos que o processo que gera a obra, que o ato de criar. O que faz de algu´me um artista é o estado de criatividade e não o museu. Infelizmente, o artista raramente se reconhece como criador. Na maior parte do tempo, faz pose diante de um público , se exibe. A atitude contemplativa diante de uma obra de arte foi a primeira pedra lançada no criador. Inicialmente ele provocou essa atitude, mas agora tenta desfazê-la uma vez que reduzido à necessidade de consumir, depende dos mais grosseiros imperativos econômicos. É por isso que não existe mais obra de arte no sentido clássico do termo,. Já não pode haver obra de arte, e ainda bem. A poesia reside em outro lugar, nos fatos, nos acontecimentos que criamos.
[…]
A temporada de caça à experiência poética já começou. A organização da espontaneidade será obra da própria espontaneidade. (p.135)

ANEXO B - DECLARAÇÕES SOBRE ARTE MUSICAL CONCEITUAL

Johannes Kreidler [246]

1 A idéia é uma máquina que produz a obra de arte. O processo não deve sofrer necessariamente nenhuma intervenção, deve tomar seu próprio curso. (LeWitt, 1967)

2 A máquina dos conceitos, hoje, é principalmente o algoritmo.

3 O material processável da máquina, hoje, é o arquivo total.

4 Detalhes, artifícios retóricos e design formal em geral são adequados somente na forma de ready-mades ou geradores de acaso.

5 Para cada obra de arte que é feita fisicamente, há muitas variantes não cumpridas. (LeWitt, 1967)

6 A aparência sensível é apenas um aspecto do trabalho, ao qual se pode atribuir maior ou menor valor.

7 Todas as peças de música nova têm componentes conceituais. (Spahlinger 2009)

8 Nem todas as idéias precisam ser realizadas. (LeWitt, 1967)

9 A partir de muitas peças ou variações conceituais diferentes, pode-se compor, porém, uma forma única detalhada. Enriquecê-la com piadas também é ok.

10 Não se pode salvar um ideia insignificante com uma execução bonita ou expressiva. No entanto, é difícil de estragar uma boa ideia. (LeWitt, 1967)

11 Uma boa idéia pode ser estragada por uma execução bonita ou expressiva.

12 Idéias são o que há de mais expressivo e bonito.

13 Improvisação raramente é arte conceitual musical, menos ainda quando a improvisação é boa.

14 Conceitualismo musical é uma espécie (um tanto extrema) de minimalismo.

15 A música não tem que ser auto-explicativa. O compositor-conceitualista não precisa temer elementos de outros meios (texto, vídeo, performance), eles se articulam mesmo, consequentemente (não esconder informações importantes no programa).

16 Tenha confiança para publicar mesmo a menor idéia se você acredita que há algo nela. Mas ponha num custo proporcional (para uma ideia pequena não mais do que um pequeno texto).

17 Uma peça de música conceitual não precisa ser totalmente ouvida.

18 Só é música nova aquela levanta a questão se ela é de fato mesmo música. (Spahlinger 1992)

19 Quanto mais não-musical, melhor.

20 À conceitualização segue-se a contextualização. (Weibel, 1993)

---

[246] Esse texto é uma espécie de ressonância do texto “Sentences on Conceptual Art” de Sol LeWitt (1968), adaptando as prerrogativas para uma arte conceitual musical. A tradução para o português do texto de Kreidler é minha.

ANEXO C – LISTA DE CONCEITOS DE ROGER REYNOLDS

Guilherme Bertissolo e Paulo Costa Lima

…uma aproximação com categorias conceituais hipoteticamente opostas…

Os termos abaixo foram propostos no livro de Reynolds [1], elencados e enumerados pelo prof. Paulo Costa Lima em uma dessas idas pelo PPGMUS UFBa. À guisa de uma aproximação com categorias conceituais, brinquei de "relacione as colunas" e propus uma dialética entre estes conceitos a partir de uma noção baseada em modelagens estrutural e processual (a partir de uma categorização do próprio Reynolds). Note que alguns conceitos são válidos nas duas colunas (principalmente os iniciais).

Por óbvio, essa é apenas uma tentativa inicial de sistematização, válida como proposição e/ou conjetura (essa nova regra linguística!), mas em absoluto se propõe, em qualquer nível, sob a égide de verdade incondicional. Seria possível criarmos outras categorias (ou temas que relacionem escopos de conceitos)?

[1] Reynolds, Roger. 2002. *Form and method: composing music*. New York/London: Routledge. Editado por Stephen McAdams.

Questão: sheer undirected bumbling (10)?

Modelos Estruturais	Modelos Processuais
<——————————— Impetus ———————————>	
appr. materials (12) → method (15)→ elab. procedures (13)→ form (14)	
<————————-expressive intent (18)————————->	
<————————manner of operation (19)————————>	
<——————— network of connectivity (20)———————>	
<————————-aesthetic consistency (56)————————>	
wholeness (1)	whole (5)
coherence (3) <————————> integrity (2)	
sense of belonging (4)	staging (6)
construction (8)	discovery (7)
overall shape (11)	contrivance (9)
bottom up composition (17)	top down composition (16)
large shape (23)	the intent (24)
global design (25)	custom design (26)
structures (27)	processes (28)
containers (31), sections (32)	identity (33), continuities (37)
relationships (35)	Position (34), a way of going (38)
awareness of space (36) (resistance to nature)	awareness of time (39) (acceptance of nature)
dimensionality (41)	depth (42)
Engrossed (43)	reflective (44)
absorption (46)	anticipatory (45)
involvement (47)	empathic submission (48)
complementary processes (49)	superposition of processes (50)
the proportionality of redirected attentiveness (52)	alternation of attention (51)
domain (53)	palpability (54)

Interference (55)	sensitive adjustment (57)
adherence to rule (57)	inspired inflection (58)
perceptual present (59)	retrieval process (60)
awareness of form (61)	form bearing capacity (62)
surprise (63)	conventionality of expectations (64)
a conflicting conventionality of dissociation (65)	plausibility of succession (66)
frequency and degree of contrast (67)	balance between transformation and invariance (68)
the degree of tolerable transformation (69)	landmarks and their memorability (70)

Abaixo reproduzo na íntegra o mapeamento dos termos, realizado pelo prof. Paulo Lima no primeiro semestre de 2009:

wholeness (1)
not only a remark, or stance or display
a landscape for exploration
an arc, a trajectory of proposal, engagement, response

integrity (2)
measure of completeness — the pattern of objective relationships

coherence (3)
measure of completeness — within the web of subjective implications

sense of belonging (4)
the persuasiveness — in the presence of the work's elements

the local event anticipates the macro level in some way just as the overall form invites its detail. (qual o rótulo para isso?]

whole (5)
gradual accreting whole

staging (6) ➔ discovery (7) – construction (8) – contrivance (9) – sheer undirected bumbling (10)

multileveled search for ultimate integration

overall shape (11)
appropriate materials (12)
elaborating procedures (13)

form (14)
method (15)
material (já numerado como 12)

top down composition (16)
bottom up composition (17)

expressive intent (18)

not necessarily: his emotions, narratives, simulacrum of personality

manner of operation (19)

problems with material:
audacious, strongly referential, attracts attention to itself
intractable, self-justifying
assertive and arresting qualities

network of connectivity (20)

between the chosen material and its designated form

excluding the somehow inappropriate (21)
detecting crucial absences (22)

large shape (23)

the management of the total experience that the listener is to have

high-level concerns
their temporal scale is of largest magnitude
they are remote from the explicitness, the sonic immediacy of material

the intent (24)

it is the intent of the work that successful form must satisfy

global design (25)
custom design (26)

the fitting of the material to the form and the elaborative methods that forge the integrity of their interaction

structures (27) (versus)
processes (28)

structural models (29)

involve the relationships of portions of the whole to one another – individually distinct

processual models (30)

focus on unbroken evolution of premises such that suddenness of change, distinctive demarcation is subordinated to an unbroken unfolding, a continuous aggregation of implication.

(duas linhas conceituais que atravessam o compor em direção à atitude cultural?]

structures ➔ ***containers (31)*** [***sections (32)*** : identity (33) , position (34), relationships (35)] ➔ awareness of space (36) ➔ resistance to nature ➔ Ocidente

processes ➔ ***continuities (37)*** ➔ experience of ***'a way of going' (38)*** ➔ awareness of time (39) ➔ acceptance of nature ➔ Oriente

impetus (40)

a small generative source or seed
the concentrated, radiant essence out of which the whole can spring
and to which, once composition has begun, the ***evolving whole*** is continuously made responsive, even responsible.
bidirecionalidade

dimensionality (41)
depth (42)

engrossed (43) – reflective (44) — anticipatory (45)

absorption (46) – involvement (47) – empathic submission (48)

It is harder, I think, to consistently manage a creditable depth than to engage the intellect.

complementary processes (49) – superposition of processes (50)

alternation of attention (51) – the proportionality of redirected attentiveness (52) …. the world of counterpoint

attributes of sections/parts: length – consistency of procedure – some level of harmonic consistency – ***temporal norms*** – sonorous identity – ***physical disposition***

domain (53)

a locus of characteristics that is strong at its center and gradually loses cohesive force as it radiates outwards

palpability (54) (of sections and other formative factors)

unanbigous – virtually self-evident
suspected but indistinct – uncertain
subliminal

interference (55)

too subtle a level of differentiation
events in one layer may *disrupt* one's ability to register the sectional design of another

almost at the same moment that a work insists on the primacy of one point, it may surreptitiously whispering the contrary.

aesthetic consistency (56)
is always a function for me of the presence of constraints

sensitive adjustment (57)

within a world of constraint
the adjustment or modification of these limiting conditions in application

adherence to rule (57) — versus inspired inflection (58)

perceptual present (59) – retrieval process (60)

awareness of form (61)

evaluative, comparative process, memory, antecipation
proportion matters as it describes general or potential relationships of weight and succession

form bearing capacity (62)

if configurations of value along it can be encoded, recognized and compared with other such configurations

surprise (63)

and its place relative to the conventionality of expectations (64)
surprinsing turns are essential to deepening engagement – eliciting wonder
but must not themselves be the seeds of a conflicting conventionality of dissociation (65)

plausibility of succession (66)

frequency and degree of contrast (67)

balance between transformation and invariance (68)

the degree of tolerable transformation (69)

landmarks and their memorability (70)

ANEXO D – ENTREVISTA COMIGO

Entrevista concedida a Paulo César Santana no processo de pesquisa sobre modos de compor, conduzido por Paulo Costa Lima.

Modo de compor – Pedro Amorim --- 25.04.2011

Duração: 46'

Obs.: Houve um problema no início da gravação, a transcrição não começa do início da entrevista.

PS: Qual a ideia da música?

PA: Tem a ver com outras perguntas que vem ai depois. Essa música eu fiz porque era um exercício na graduação que Burgos passou na época, ele era meu professor. Era para trabalhar com música aleatória, foi a primeira que eu fiz, por isso eu tomei gosto, porque eu achei massa. Ele pediu para fazer um música que tivesse duas seções, uma com altura determinada e ritmo indeterminado e outra ao contrário, com altura indeterminada e com ritmo determinado.

Muitas ideias de música vem na minha cabeça pelo título, porque eu sou muito ligado em palavras, então às vezes o título é uma ideia.

PS: Então sua ideias sempre vem com o título?

PA: Nem sempre, mas quase sempre. Às vezes vem uma ideia musical, muitas vezes vem a ideia musical com uma ideia verbal que vira música e as vezes não vira música.

Como ele falou isso, eu coloquei o nome da música "Não necessariamente", porque a música tinha várias partes, a música tem 3 A, 2 B, 2 C e 1 D, só que os B e C não necessariamente serão tocados os dois, é um ou outro, a pessoa que vai tocar vai escolher, o não necessariamente é porque tem coisas que estão escritas mas não necessariamente vão ser tocadas, a pessoa pode tirar da peça porque não vai tocar.

PS: Tipo aqueles jogos que você faz.

PA: Isso, mas essa foi a primeira que eu fiz desse tipo, por isso que estou falando que ela é a mais significativa, porque foi a primeira que eu fiz nesse esquema e depois eu tomei gosto por isso e fui fazendo outras parecidas.

Então você pergunta qual a ideia? Ai tem uma ideia central , por isso que eu digo que tem a ver com outra pergunta que tem aqui, houve alguma interferência do seu professor? Teve o estopim, ele que pediu para fazer uma música, um trabalho , eu pensei assim, vou fazer um negócio com altura indeterminada e ritmo determinado, quer dizer sem alturas, como é que vou resolver isso? E a outra coisa também, com altura fixa e sem ritmo, ritmo indeterminado, é um desafio para mim, ai eu resolvi pensar isso nas indicações de caráter, o que ia determinar alguma coisa ia ser a indicação de caráter que o interprete ia ter que ler e resolver como ele achasse

melhor.

O que eu fiz foi o seguinte, as partes B se não me engano é que tinha as alturas determinadas ou a C, não sei, eu colocava as alturas e dava as indicações de caráter, que tipo de coisa o cara iria tocar naquelas alturas, ele iria determinar o ritmo baseado nas indicações de caráter e na outra parte o contrário, o cara ia determinar as notas baseado também nas indicações de caráter.

Então a idéia que ficou central para mim era brincar com essas indicações de caráter, só que de extrapolar também essas indicações de caráter normais, porque normalmente as indicações de caráter são alegro, presto, furioso, essas coisas assim, eu comecei a colocar umas indicações de caráter tipo idiota, bêbado, para o cara tocar como..., sei lá, na verdade indicação de caráter é uma sugestão. Só que isso não veio do nada, eu já tinha visto coisas como por exemplo umas coisas que eu tinha visto ou lido de alguns lugares como aquele cara Erick Satin, ele usava muito umas indicações de caráter malucas, até os títulos das peças dele eram muito doidas, tipo Preludio Flácidos, umas coisas assim malucas. Tinha uma outra coisa que eu vi em alguma lugar falando de uma peça, acho que de Charles Ives, que era um quinteto de cordas que ele colocava umas indicações de caráter provocando os músicos, tinha uma parte bem difícil que a indicação de caráter era, "agora eu quero ver", quer dizer, esse é um outro tipo de diálogo com o músico, que não é simplesmente eu quero expressivo.

Está aqui a partitura, esta é a estrutura de "Não necessariamente", os B não tem nota, B1 e B2, são ritmo, os C não tem ritmo só notas, agora tem uma leve indicação de ritmo porque tem notas uma embaixo da outra, só q o ritmo que o cara vai tocar esses acordes depende das indicações de caráter, às vezes não só são indicações de caráter, a onda é o seguinte, o cara vai usar os A como se fosse refrãos, A1, A2 e A3, alternar entre os B e C, tem uma bulazinha explicando como o musico vai escolher, ele vai tirar um desses, um B e um C, qualquer um que ele quiser, pode sortear, pode escolher. O D é meio que um resumo da música toda, tudo que tem nos outros tem no D.

Aqui por exemplo no B, escolha um acorde inspirado na indicação de caráter e repita no ritmo escrito até que apareça outra indicação e outra acorde a ser escolhido e assim por diante, então o cara tem ritmos escritos e ele vai tocar acordes nesses ritmos, só que acordes inspirados na indicação de caráter, ai tem uma observação aqui que achei interessante colocar, o acorde pode ser formado em qualquer região do piano, a peça é para piano, e não necessariamente, que aliás é o nome da música, deve ser tonal, mas pode ser, então o cara esta livre, a música pode ser toda tonal se o cara quiser menos essa parte que já tem escrito, as coisas que eu escrevi não são tão tonais, mas tem umas consonâncias, as indicações de caráter, melancólico, infantil, alegre e ai tem uma coisa com o ritmo, glorioso, triste, glorioso, melancólico, idiota, furioso, sensual, orgástico e ai se vire quem for tocar.

O B2 , olhe só a viagem, isso aqui tem reflexo de uma experiência que eu vivi fazendo trilha por isso que coloquei isso aqui, toque uma melodia linda seguindo a

apenas a indicação relativa de movimentação de altura e o ritmo escrito, é o A, aqui, melodia linda, ai B, toque uma sequencia qualquer de acordes no ritmo escrito um pra cada batida, então é qualquer sequencia de acorde não tem nem indicação de aráter a qui, é uma parte pequena, só uma passagem de uma melodia linda para uma sequencia de acordes, ai o C, toque uma melodia com saudade da melodia de A acompanhado por um baixo repetitivo de 4 notas, o baixo esta aqui, o desenho rítmico do baixo mais ou menos, ai quer dizer, é uma brincadeira muito na subjetividade, eu já fui muito questionado sobre isso aqui, mas a idéia é essa, o músico vai ter que criar alguma coisa, ele vai ter que se relacionar com essas indicações aqui.

PS: Você cria tipo uma parceria com o músico.

PA: É, porque sempre a gente faz, o cara vai interpretar, agora eu estou dando outra margem de interpretação pra ele, se eu desse tudo escritinho ele ia interpretar uma coisa também, ele iria colocar a sensação dele, mas aqui ele vai ter que compor um pouco também, só que compor com esses estímulos, que são os estímulos que eu

tenho pra fazer a música. Ah, eu queria fazer uma melodia linda ai eu faço, eu acho linda, alguém pode não achar, no caso o músico ele vai achar linda, ninguém precisa saber na hora que tocar a música, estou conversando aqui no particular, eu e o músico, não é uma coisa que precisa ser mostrada para as pessoas, tem muito esse equívoco esse negócio de música aleatória, parece que as pessoas precisam saber que é música aleatória, não, para mim não precisam, o indeterminado está entre o cara e o músico e o músico vai determinar porque quando ele tocar acabou, ta fechado, agora outra pessoas que tocar vai fechar de outro jeito, você ouve 10, 5

interpretações você ouve 10, 5 músicas mais ou menos diferentes.

O C1 era, escolha uma célula rítmica muito quadrada, não vale figuras todas iguais e toque as notas na ordem que aparece. B, toque acordes num ritmo muito sincopado, mais desconcertante possível, as notas estão aqui, são essas notas aqui, aqui uma observação, em ambos os casos a distância dos acordes e notas vai sugerir essa mudança. Essa sequencia é bem boba, são coisas muito simples. Aqui, toque as notas na hora que aparece seguindo a indicação de ritmo relativo ou com ritmo inspirado nas indicações de caráter, é bem parecido com o B1, as notas estão aqui, até tem um ritmo que é uma sequencia o mais rápido possível e aqui não tem, festivo, eufórico, bêbado. Quer dizer, tem um designer formal, mas o design formal é na indicação de caráter.

As partes A são determinadas totalmente, tudo escrita mesmo, as notinhas, tudo, o cara vai tocar o que esta escrito ai e acabou. A parte D é meio lá meio cá, tem coisas escritas determinadas com escrita contemporâneas, como acelerando, stacatíssimo, aqui começa uma parte que brinca um pouquinho de indicação de caráter, com cluster de punho, que são figuras que aparece aqui, por exemplo essas “sincopeszinhas” manjadas aqui, esse aqui aparece aqui também, e ai vai furioso, lírico, furioso ai tem uma parte indeterminada aqui com um desenho, mas tem uma indicação, como um virtuose metido, muito expressivo até terminar, pronto essa música é isso.

A ordem das partes o cara vai escolher sendo que ele vai alternar os A, fazer como se fosse refrão e o C ele vai colocar em algum lugar, Aline escolheu colocar no final, a maioria das pessoas que forem tocar vão escolher tocar no final porque esse D tem uma cara de final.

PS: Tem cara de final mesmo.

PA: É, tem cara de final.

PS: Planejamento, sempre você faz?

PA: É... eu acho que faço em quase todas, não sei, mas essa daqui eu não fiz sabia? Eu fui escrevendo, eu fiz fazendo na verdade, eu fiz primeiro isso aqui, primeiro os A e daqui eu tirei materiais, eu fiz muito rápido essa música de certa forma, porque era um trabalho tinha prazo, enrolei, enrolei, enrolei, ai quando chegou perto do prazo pra terminar ai eu cheguei e fiz rápido, mas é engraçado porque as vezes eu acho

que tem coisas que agente faz assim que ficam legais, essa aqui mesmo eu gosto.

PS: Mas de certa forma ficou planejado pela sua ideia não é?

PA: Sim, teve o planejamento na minha cabeça, mas eu não parei pra fazer, foi uma música meio estopim. Tem uma coisa também, eu tinha muita crise, mas agora superei essa crise no meu jeito de compor, que às vezes tem músicas que eu super planejo, eu não achei o caderno cheio de desenhos, e tem outras que a música é quase a ideia crua, só tenho que botar uns negócios no lugar e vai rolar aquilo ali, eu não componho não necessariamente uma notinha encostando na outra, é mais uma cosia da ideia, muitas músicas eu faço assim.

"Kaum"

Essa aqui eu não sei se cabe porque não é da época que você está pesquisando. É até quando 2010?

PS: Sim.

PA: Então cabe, essa é de 2009, 2010, por ai assim.

Essa aqui é complicada e a galera não deu muita trela para ela, também é toda abertona, toda cheia de maluquice, partes separada. Tem 3 partes essa música, é um jogo, essa eu comi a pilha do jogo que Paulo Lima falou, tem duas equipes que eu fiz pro GIMBA, uma equipe é o piano, violino e violoncelo, e a outra equipe são os sopros, flauta, clarinete e trompete. O primeiro jogo é o seguinte, os músicos vão pegando as deixas um do outro e não tem uma partitura, isso foi um inferno para ensaiar, os caras estressaram.

PS: Eu lembro, só Lucas comprou a ideia.

PA: Isso, só Lucas comprou a ideia. Sabe o que é? É como eu conversei com Piero, a

coisa é aberta e a proposta é que dê errado mesmo, que vá dando certo na medida que for sendo tocada, não que se entenda como é e que se faça igual, mas os músicos querem tocar certo, não aceitam tocar errado, por isso que a música que eu fiz para flauta que Cláudia tocou foi massa, porque ela aceitou a proposta de tocar errado e de tocar coisas que ela não conseguia tocar e errar na frente do público,

que a onda é essa, mostrar a limitação...

PS: Ninguém sabe que ela esta errando.

PA: Não sabe, não da pra saber, ela sabe, mas o publico não sabe, porque tinha umas notas difíceis de tocar e eu fazia uma sequencia rápida nas notas difíceis pra ela ficar repetindo muitas vezes e ela iria errar com certeza. Mesmo que ela fosse a maior virtuose do mundo ela iria tocar o mais rápido possível, acelerando até errar, a ideia é tocar até errar. Ela começou falando: ... pô tocar errado na frente do publico? Eu disse é. Depois ela curtiu, fez mesmo e ficou legal. Porque eu acho que dá um

efeito dramático, expressivo no negócio, você ver a coisa se destruindo.

Então isso aqui era o seguinte, cada instrumento da uma deixa para o outro, um toca uma nota e ele só tem a deixa do que ele vai tocar depois, ele fica esperando... cadê minha nota? Ah, é você bum..

PS: Como é essa deixa?

PA: Aqui eu tenho a parte da flauta, a flauta é a primeira, ela da a primeira nota, na parte da flauta tem só as deixas do que ela vai tocar depois, por exemplo, toca essa nota fica esperando um tempo, esse tempo de pausa é indeterminado, é o tempo que ela precisa esperar para a deixa dela, e a deixa dela vai ser, eu até melhorei as deixas porque tinha deixas bem mais secas e a galera ficava sofrendo, ai eu coloquei umas deixas mais cheinhas, aqui só são as deixas, o trompete toca isso, o clarinete toca esse ré, quando o clarinete tocar o ré ela pensa na pausa de semicolcheia e toca as notas dela, mas ela tem que ficar ligada na hora que o clarinete for tocar o ré, o trompete vai tocar pam, pam o clarinete vai tocar o ré e ai ela toca, então o que que acontece? A música vai funcionar assim, se construindo aos poucos, o cara vai tocar e provavelmente vai errar um pouquinho, e eles só conseguiram tocar quando eles entraram nessa, porque é uma concentração bizarra, você tem que ficar ligado em quem vai tocar, isso que é o negocio, quem esta assistindo vai ver aquele estado de tensão. A onda é essa, *eu não componho só sons, eu gosto de compor situações,* tem ate uma da categorias do negócio do doutorado lá que é compor situações. Estou provocando coisas, se não aceita a proposta não vai rolar: "Por que você não escreveu isso aqui na partitura toda certinha? Porque não é para escrever na partitura tudo certinho, senão não estou compondo a situação, estou escrevendo uma música e essa musica não vai ter graça nenhuma, porque ela não tem nada, ela tem pouquíssimas notas, mas quando é uma situação tem graça, tanto é que eu não acho legal essa música pra ouvir gravada, fica um negócio assim... mas pra ver é bem melhor, de ver é mais legal, bom, eu gosto de ouvir também, o compositor sempre gosta de ouvir.

A segunda parte dessa música que já é mais um jogo mesmo. É o seguinte, os sopros eu xeroquei e recortei coisas de métodos de instrumentos, xeroquei frases que tinha em métodos de flauta, de clarinete e de trompete, não foi bem aleatoriamente, ia vendo o que mais combinava um pouquinho, escolhi umas notas centrais, aqui por exemplo tem uma coisa em volta do ré, você vê que são dois trechos diferentes que estão colado aqui, aqui em volta do si bemol, aqui um pedal em sol. Isso aqui é bem complicado, a galera não tocou, resolveu não tocar, mas um dia espero que toquem. Eles tocaram só a parte A, a parte B eles não tocaram, ainda tem a parte C, a parte C é massa.

Isso é uma equipe, os sopros, a outra galera, deixa eu ver se lembro... Nessa equipe aqui a ideia era que cada um tivesse um metrônomo consigo, inclusive soando, isso ia fazer parte da música, e eles iriam tocar alternando os andamentos onde tivesse as deixas do grupo de cá, então era um jogo lá e cá, é complicado, muito complicado, precisa de ensaio, eu confesso, achava que rolava mas é complicado . Por exemplo, aqui a flauta começa com andamento em 42 e tem esse ciclo, depois de 42 ela vai para 84, 60, 120, 96. Sempre são esses andamentos, só que cada um começa em um e o mesmo material tocado... Eu peguei coisas que estavam em andamento rápido lá no método, já estavam em 120, coloquei o máximo em 120, se o cara toca em 120 ele toca em 40 só que o caráter da música vai ficar completamente diferente.

Começa com o trompete em 60, o clarinete em 120 e a flauta em 42, essas coisas

vão se combinar meio aleatoriamente, mas como eu tive uma noção das notas tem uma certa harmonia vaga, maluca, soa meio tonal, meio troncho as vezes. Quem é que da o estopim disso? Aqui, do lado de cá tem a outra equipe, que é o seguinte, deixa eu ver se lembro... São ostinatos, o piano puxa primeiro que é um pulso fixo igual pra todo mundo, qualquer pulso que eles quiserem , não me interessa, mas é um pulso fixo. O piano começa puxando e quando chegar aqui tercina, tercina, na

ultima nota da tercina entra o violoncelo, por isso que não tem compasso, porque a deixa é na nota da tercina, fica um cânonezinho na verdade, é o mesmo material. Fica o cânonezinho, repetindo isso até.... não me lembro mais direito, mas o trompete tinha uma deixa que fazia as coisas mudarem, enfim , isso aqui é uma complicação do inferno na verdade. O que acontece é o seguinte, eles davam as deixas pra eles e eles davam as deixas pra eles, alternando assim, isso aqui não era pra ser tocado ao mesmo tempo, a galera de cá vai tocando, chega um ponto que alguém da a deixa pra esse pessoal de cá tocar, fica alternando assim até chegar o final, eu tenho aqui tudo escrito na... eu tenho uma bula gigante, foi difícil de escrever as regras.

PS: Então a idéia dessa era o jogo?

PA: Sim, a idéia dessa era um jogo, exatamente, e um jogo que fosse uma interdependência.

PS: E a ideia também tem relação com o título?

PA: O nome da música é "Kaum", que é uma palavra em alemão que significa quase

não, uma palavra que se usa em alemão pra dizer eu quase não fiz, quase não vejo você, ao invés de usar essas duas palavras eles usam uma palavra só, “Kaum”. Kaum, um jogo musical, porque cada parte quase não tem alguma coisa, tipo assim, essa

daqui quase não tem notas (a primeira parte), os sons são bem espaçados, a segunda parte quase não tem... não sei o que, não lembro mais, tem escrito em algum lugar, e a ultima parte da música é um evento só, o trompete vai transformar uma nota pura em ruídos, dois pontos aqui pra explicar que tipo de ruídos podem ser: com surdina, com a voz no tubo cantando junto ou com qualquer outro ruído

que ele possa fazer. Antes dessa parte chegar, essa nota é a última nota do trompete da parte dois, ele vai pegar essa nota e sustentar, os outros músicos param de tocar por alguns instantes, depois eles começam a fazer um grand finale ruidoso com todo tipo de barulho que eles puderem fazer no instrumento, um negócio zuadento mesmo. Esse grand finale não deve durar mais que um minuto, depois disso sobram os sons dos metrônomos que vão estar ligados ainda desde o jogo dois por alguns segundos, cada músico na sua vez desliga seu metrônomo.

Essa música é difícil, mas a dificuldade dela não é de tocar as notas no instrumento, a dificuldade é mais de raciocínio, digamos, de articular as partes, de ensaiar, de ter atenção na forma da música, de ter atenção no outro, no jogo o outro e o instrumentista tem relutância com isso. Se você coloca uma frase desgraçada para o cara tocar ele vai ficar repetindo 50 vezes e vai estudar, mas se você coloca uma coisa que eles tem que ler, eles nem leram isso aqui, não sei se estou escaldando a galera na gravação, mas paciência, eles não leram, simplesmente disseram essa aqui a gente não vai tocar, porque não da tempo, porque a gente não tempo de ensaiar.

PS: Você lembra como essa idéia surgiu em sua mente?

PA: Então, como eu falei que gosto de fazer com as palavras, eu já tinha essa palavra guardada a um tempo, eu queria fazer uma música que seria outra coisa, uma música quase sem som, com pouquíssimos sons, é uma idéia que eu ainda não resolvi em composição, eu também tenho ideias guardadas. Eu fico intrigado com uma coisa, às vezes agente esta conversando ai tem alguém cantando uma música, ai para de cantarolar, mas é uma música conhecida, que você conhece que eu conheço, lá adiante eu posso pegar e começar cantar aquela música e eu vou estar no mesmo lugar que aquela pessoa vai estar porque a música continuou na cabeça, isso é uma loucura velho. Você já viu isso acontecer?

PS: Já.

PA: Porque a música fica não é? E as vezes fica no andamento, é muito doido isso. Então, eu tinha a ideia de fazer uma música que os músicos tivessem cada um uma parte com muitas pausas, tipo assim, vários compassos de pausa que eles ficassem contando as pausas, cada um num andamento só que um andamento subjetivo, o cara pode estudar no andamento certo, mas na hora de tocar não, começar a música no silencio, tipo assim, começou, cada um contando suas pausas e na hora de tocar, tocar pra ver onde seriam as coincidências, o que ia rolar e se a música ia rolar mesmo as coisinhas, porque na partitura ia está tudo colado, mas será que cada um

contando seu tempo sozinho ia colar? Não sei. É uma ideia que eu tive pra fazer uma música assim , mas eu ainda não tive paciência pra estruturar de uma forma que fique interessante.

Acabei fazendo essa outra aqui, usando essa palavra e essa ia ser a Kaum, usando a Kaum pra fazer essa outra aqui, que tem essa coisinha assim, que é o cara dar a deixa pro outro, contar as pausas sozinhos e da a deixa, essa outra talvez fosse até mais simples, não sei, mas eu não consegui fazer ainda.

PS: Então a ideia veio dessa...

PA: A ideia veio dessa ideia antiga, eu quis reaproveitar a palavra Kaum, acabou que não ficou muito nesse quase não, eu gastei um pouquinho a palavra, mas eu vou fazer a Kaum 2.

PS: E essa não teve "interferência" de ninguém não é?

PA: Na verdade eu fiz ela durante o seminário com Paulo Lima, mas não teve muita interferência não, eu levava, mostrava o que estava fazendo e ele não dava muito pitaco não, só queria saber como é que era para a gente discutir aquelas coisas filosóficas que agente fica discutindo na aula dele. Não tinha muito pitaco, uma coisa ou outra ele me falou assim, mas não meteu muito o dedo não, deixou correr.

PS: Essa teve muito planejamento?

PA: Muito planejamento, muito planejamento, muito desenhinhos no caderno. Pô tenho que achar o caderno velho. Um trabalho de pesquisa grande, fui na biblioteca e fiquei futucando lá os métodos para poder achar as frases que eu queria, eu fiquei meio receoso assim de fazer isso porque eu achei assim, "pô que viagem né? (parou para procurar o caderno para mostrar todo o planejamento)

Muito planejamento nessa porque tinha muito cálculo, por isso que não estou querendo investir mais nisso, eu ficava tentando fazer uma coisa que eu calculasse tudo pra que quando fizesse a mágica as coisas caíssem todas no lugar, mas isso da muito trabalho e o esforço não vale a pena, então por exemplo, era melhor eu ter feito a outra Kaum.... (Pega o caderno). Aqui ó, calculando todos compassinhos para quando os caras fossem tocar cair, encostar um no outro, um pedaço diferente, os andamentos, pra poder... Na verdade é o seguinte, isso aqui foi interessante, fiz um cálculo para os andamentos para quando combinasse todos andamentos dessem tudo no mesmo tamanho, pra música terminar todo mundo junto porque ia seguir o metrônomo, isso foi importante, porque eles iam fazer os ciclos dos andamentos, mas no final, no todo ia dar igual, eu tive que calcular quantas notas... assim... deu uma trabalheira, mas deu certo, eu acho, não foi tocado, mas acho que deu.

Nos planejamentos tem muitas ideias que eu penso e escrevo, a estrutura do jogo, como que vai acontecer, um monte de coisa escrita aqui. Aqui ó lembrei (mostrando o planejamento), o pianista que ia conduzindo o negócio, o pianista da a indicação para que cada músico ligue seu metrônomo e comece a tocar sua parte, os músicos devem ligar seu metrônomo na medida do possível simultaneamente, quer dizer, ele

da uma indicação e a galera liga o metrônomo, só que cada uma já esta no seu primeiro andamento. O pianista toca a base 1 enquanto os músicos vão tocando suas partes, no final ele começa tocar uma coda, não sei onde está essa coda. Eu tive uma ideia pra mudar essa música, eu não vou mais botar o pianista sendo o cara que vai dar a coisa, vai ser o trompetista que vai fazer isso, é pelo contorno (solfeja), ai a pessoa tem a deixa, quando eu tiver paciência eu vou mexer nessa música um dia.

Então era assim, o pianista toca isso aqui, fica repetindo e ai ele da o sinal, quando ele der o sinal os músicos iriam parar de tocar e galera continuar tocando aqui, mudar o metrônomo e começar a tocar a outra parte e ai ficava alternando, é uma coisa assim, o inferno não é?

Eu coloquei todas as peças que eu colei aqui para poder saber de onde é que veio, os trechos das peças que eu peguei, eram peças na verdade, eu peguei trechinhos de peças, até uns livros de técnicas em françes para flauta, trompete, peguei uns trechos lá, con certo de Mendelson para violino, tudo é trecho de coisas que eu roubei.

Essa doideira aqui é poruqe a galera trabalhou lá (pós-graduação) com uma coisa chamada "Tonnetz", que eram umas redes de notas e tal, Marcos di Silva fez todas as coisinhas da tonex, ai eu peguei a tonex e transformei num modelo para eu tirar as notas dai.

PS: Parece aquele programinha que estávamos vendo semana passada?

PA: Isso, parece, mas eu nem conhecia o programinha na época. Ai eu fiz 3 desenhos, coloquei assim e fiz uma relação abstrata na minha cabeça, tipo, se a nota está assim ela tem uma velocidade, se está assim ela esta mais rápido porque está caindo, se esta assim tá mais lenta porque esta subindo, abstrações do compositor. Isso tudo é planejamento, até a coisa do cluster, uma tentativa de desenhar como é que o cara ... essa parte aqui eu acabei não usando, que é uma coisa que iria fazer no piano uma escala que fosse assim, nas teclas brancas e nas prestas.

PS: Com o punho e com os dedos?

PA: Isso, com o punho e com os dedos, e a notação seria isso aqui, tipo, 2 brancas e 2 pretas, é que eu faço isso brincando no piano, tocar dentro das cordas, todas essas coisas, mas acabou que não usei esse material. Tem um monte de planejamento essa música, olha só.

PS: Muita mesmo.

PA: Meio mundo de ideias, que eu nem lembro que diabos é isso aqui, mas eu sei que na época foi útil porque eu fiz... Aqui é a coisa da primeira parte onde se encontra cada um...

PS: Parece braile.

PA: Eu não consigo ler mais, mas está relacionado as notas, quantas notas, a distância de uma nota pra outra, enfim. Tem esse material aqui também que eu não usei, que eu acabei não fazendo essa parte que seria com os timbres rarefeito,

staccato, não sei o que, mas o desenho ficou bonito, não precisa música.

Aqui já daquela música que fiz dividindo a orquestra, é do ano passado também, foi da música dos 2 regentes. Também teve a mesma coisa, fiquei tentando calcular um jeito do pulso comum no final da certo, mas agora que estou entendo onde acho mais interessante de trabalhar, no erro, porque os 2 regentes iriam ter que ficar muito sincronizados, 2 caras ninjas, que pode acontecer, para a música poder sair toda juntinha, mas ai qual a graça? Era melhor ter escrito a música para um grupo só, então a graça é que os regentes se desencontrem mesmo, eu só descobri isso no ensaio.

PS: Como é o nome dessa?

PA: **SchizoScherzo.**

PS: A ideia tem a ver com o nome também?

PA: Eu não sei se a ideia veio com o nome ou se o nome veio com a ideias, mas acho que a ideia veio com o nome, veio com o nome primeiro. Schizo é um prefixo que quer dizer cortado, esquizofrênico e scherzo é aquele negocio de música, mas que significa brincadeira em italiano, então é uma brincadeira esquizoide, porque a orquestra está dividia em dois, sãs dois regentes e eles não vão se entender, não vai ter jeito de se entender, principalmente na segunda parte porque não tem notação muito..., a primeira parte tem notação métrica mesmo, então se a galera bater mesmo o compasso certinho vai da, mas só que é 4 lá e 3 ali, se fosse 4, 4 já foi, mas é 4 contra 3 ai já dificulta, mas até que Piero tentou, quase conseguiu, mas como eu não sou experiente, nunca regi banana nenhuma acabou que meu tempo ficou mais esquisito que o dele e não acabamos juntos por pouco. Na segunda não tem como acabar junto, quer dizer, porque também é um esquema meio que de deixa e a notação é indeterminada, só tem notas longas e curtas, brancas e pretas, branca é longa, preta é curta, tem umas com haste que quer dizer que elas tem o mesmo tamanho e as que não tem haste tem duração flexível, agente que da. Agora tem os lugares de ponto de encontro, os lugares que tem virgulas em cima da partitura que é onde os músicos vão se encontrarem, se um grupo toca isso aqui e acaba tem que esperar o outro para começar junto, então tem vários começos junto que no meio vão se perdendo, quando chegar na próxima virgula que chegar primeiro para e espera o outro grupo. Acaba que não se perde muito porque não sai um correndo na frente do doutro, eu já tinha usado esse recurso aqui na peça que é para sopros, "Boa pergunta", mas essa não veio do título não, eu fiz a peça toda e ai a gente foi tocar e os meninos perguntaram, "sim véi, e ai? Como é o nome da música?" Eu falei: "Pô velho, boa pergunta".

BOA PERGUNTA

PS: Essa é a dos módulos?

PA: É a que tem os módulos, está aqui também, está tudo aqui, as mais recentes estão aqui no caderno. Boa pergunta tem 3 partes, eu sempre tive umas tentativas meio matemáticas de colar as coisas... Essa parte aqui é um joguinho de armar, mas

eu acho que o resultado não é..., de novo o esforço de programar não compensa o resultado sonoro, porque tem esses símbolos aqui triangulo, quadrado e bolinha, e o cara vai colocar um em cada coisa aqui, são 2 triângulos, 2quadrados e 2 bolinhas, sempre tem um triangulo A e B, um quadrado A e B e uma bolinha A e B, ele vai preencher aqui e vai tocar na ordem que ele preencher aqui, seguindo o que está aqui, repetir 3 vezes e tal. É um negócio bem modal, que não tem muita historia, mas que tem umas coincidências, se o cara bota junto vai sair uníssono, vai sair um monte de coisas e tem os mesmos tamanhos, sempre vai sair certo no final das contas.

Essa parte aqui que eu acho mais interessante, porque eu gosto disso, é uma partitura mínima com um resultado legal, é uma coisa que eu pensei numa maquininha meio grotesca, um som ruidoso, ai eu ia usar multifônico, eu fiquei pesquisando multifônico, cada método dizia uma coisa, toca desse jeito, toca desse jeito, ai pensei, “pô, eu quero 3 multifônicos”, a coisa de vir para a ideia mínima, eu gosto muito disso, mas isso não é muito valorizado academicamente, mas paciência, estou fazendo a música. (Lê a bula) Escolher 3 multifônicos de execução fácil, só que um grave, um médio e um agudo, então ele toca os ritmos nos multifônicos, isso que eu acho que é o legal, porque parece assim, que fazer coisa indeterminada é uma missão, que você vai fazer um negócio.... não, é um recurso para resolver coisas que eu acho que escrevendo determinado vai dar mais trabalho e o resultado sonoro vai ser igual. Aqui tem as regrinhas, escolher 3 multifônicos de fácil execução em registro distintos, grave, médio e agudo, excluir uma das células, ai tem a mesma brincadeira que teve na outra que eu gosto, escrever tudo e o músico poder eliminar alguma coisa dali. Excluir uma das células e tocar as outras 4 com número de repetições indicado, repetir a sequência inteira 3 vezes com pulso constante igual para todo mundo o mínimo de 60 o máximo de 120, ai eu lembro dos músicos questionando, “pô entre 60 e 120 tem uma variação muito grande”, mas é isso mesmo que eu quero, se for músico principiante vai tocar 60, se for um cara que tem dificuldade escolhe 60, se estiver bombando vai até 120, entre esses dois está bom pra mim, mas que isso é muito, menos que isso é muito pouco. É um escolha consciente, parece que é preguiça, mas não é não, ou é talvez, não sei, mas é uma preguiça consciente também.

PS: Essa foi do mestrado ou da graduação?

PA: Foi no final da graduação que eu fiz, quase virando para o mestrado, bem no finalzinho da graduação mesmo, dezembro que a galera tocou ela, eu já estava me formando.

Essa outra aqui é uma brincadeira que eu fiz com a notação que a partitura pode ser lida de qualquer jeito (pode ser lida de cabeça para baixo e vice versa). Ela é igual até aqui, daqui até aqui e daqui até aqui é igual (sinalizando na partitura), só que esse miolo é diferente, na verdade essa linha do meio é diferente, então isso é que vai fazer a diferença quando começar e também ele vai começar numa nota aguda e terminar numa nota grave, sempre igual.

Obs.: A entrevista foi feita na casa do compositor e teve que ser interrompida devido a visita do filho de Pedro que foi passar a noite com o pai.

ANEXO E – MANIFESTO DE JOANNA BAILLIE, ORIGINAL

Resign from new music? Never, I mean to save it! Here are some simple practical suggestions for rescuing new music from its own cultural irrelevance that I have gathered together in a very short MANIFESTO.

1. Let's cut our ties with the classical music scene. It is the elderly, deeply conservative and wealthy husband (oh the opera houses and symphony orchestras!) we have been married to all these years who (not so) secretly hates us. We still love the dusty old man though, because we love Beethoven and conservatory-trained musicians. This is not good enough: time to set ourselves free girlfriends!

2. Down with publishers! They absorb funding and contribute a great deal towards the promotion and domination of culturally irrelevant middle-of-the-road New Music.

3. Take some care over curation. Why does New Music think it's OK to be lazy about which works are arranged on a concert or festival together? And while we're on the subject, why are sound art, instrumental new music, electronic music and improvisation so rarely presented on the same platform? Surely a little more dialogue between these genres would be beneficial to all.

4. Always keep the following questions in mind when composing: Do any of your culturally-engaged conceptual artist friends understand your music or think it's interesting? Do they even bother going to your concerts?

5. For ensembles and composers: find a more fruitful and less rigid way of working together, one that is not based on the classical model of composing for three months, making the parts, a few hours of rehearsal, a very short general in the venue and then (one) performance. This modus operandi sucks.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**, São Paulo, Martins Fontes, 1992
__________________ **Tratado de Estética**, trad. Artur Mourão, São Paulo, Martins Fontes, 1987
AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos, Chapecó, 2009 (trad. Vinícius Nicastro Honesko)
ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo, 34, 1996 (trad. Heloisa B. S. Rocha)
AMORIM Filho, Pedro. **Poética da Experência: uma investigação sobre indeterminismo na música**. (Dissertação de Mestrado). Salvador, PPGMUS-UFBA, 2007.
ARISTÓXENO; (PEARSON, Lionel: trad). **Elementa Rhythmica: The fragment of book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory.** Edição, tradução e comentários de L. Pearson. Claredon Press, Oxford, 1990.
________________ (MACRAN, Henry: trad.) – **ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ (The Harmonics of Aristoxenus)**. Edição, tradução e comentários de H. Macran. Claredon Press, Oxford, 1902.
BABB, Warren; PALISCA, Claude. **Hucbald, Guido and John on Music: three medieval treatises**. Tradução W. Babb, editado e com introdução de C. Palisca. Londres/New Haven, Yale Univ. Press, 1978
BACHELARD, Gaston. **Dialectique de la Durée**. Paris, Presses Universitaires de France, 1963 (2a Ed.)
__________________ **Poética do Devaneio**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
BARROS, Fernando de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo, Perspective, 2007
BARTHES, Roland. **Image Music Text: essays selected and translated by Stephen Heath**. Londres, Fontana Press, 1977
BEARDSLEY, Monroe. **“The meaning of music” in: Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.**
BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**, São Paulo, Martins Fontes, 2006, trad. Bento Prado Neto
BLUMENBERG, Hans . **Teoria da não conceitualidade.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013
BOEHMER, Konrad. **Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik**, Darmstadt, Tonos, 1967
BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (org.). **Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music**. Berkeley/London, Univ. of California Press, 2000.
BOULEZ, Pierre. **“*Alea*” in: Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo, Perspectiva, 1996
BROWN, Earl. **“Form in new music”, in Darmstädter Beiträge zur Neuen**

Musik X, Darmstadt, Tonos,1965.
___________ **“Some notes on composing” in The American Composers**, Louisiana State University Press, 1969, 2a ed. Org. Gilbert Chase, pp. 298 a 305
BRÜN, Herbert. **my words and where i want them.** Princelet Editions,
_____________ **When music resists meaning: The major writings of Herbert Brün** (org. Arun Chandra). Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
BUCKINX, Boudewijn. **O pequeno pomo: ou a história da música no pós-modernismo**. São Paulo/Cotia, Giordano/Ateliê Editorial, 1998. Trad. Álvaro Guimarães.
BURT, Peter. **The Music of Toru Takemitsu**. Cambridge University Press, 2001 (reprint 2006)
BUSONI, Ferrucio. **A New Esthetic of Music**. New York, G. Schirmer, 1911. (trad. ing.: Th. Baker)
CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido.** Coleção Debates, São Paulo, Perspectiva, 2008. 2a Ed. Trad. Paulo José Amaral.
CAESAR, Rodolfo. **Círculos ceifados.** Rio de Janeiro, 7Letras, 2008
_______________ – **“Que Acontece quando componho?”**, in <http://sussurro.org>
CAGE, John. **A Year from Monday**. Middletown, Wesleyan Univ. Press, 1967
_________ **Silence.** Middletown**,** Wesleyan Univ. Press, 1961
CAILLOIS, Roger. ***Les Jeux et Les Hommes***, Paris, Gallimard, 1958
CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora: uma metamorfose nas Musas**. São Paulo, USP, 2007.
_________________ **Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música**. São Paulo, USP, 2012
CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** Coleção Debates, São Paulo, Perspectiva, 1972
_________________ **Música de invenção.** São Paulo, Perspectiva, 2007 (1ª reimpressão da 1ª edição de 1998)
CARDEW, Cornelius. **Stockhausen serves imperialism**. New York, Ubuclassics, 2004 (ed. original: Londres, Latimer New Dimensions Ltd, 1974)
CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. **De institutione musica, de Boécio - Livro 1: Tradução e Comentários**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, PPG Letras, UFMG, 2009.
CASTELLO BRANCO, Marta. **Reflexões da técnica em …como os regatos e as árvores**. Dissertação de mestrado. Salvador, PPGMUS/UFBA, 2008
CHRISTENSEN, Thomas (org.). **The Cambridge History of western music theory.** Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
CHUA, Daniel K.L. **Absolute music and the construction of meaning**. Cambridge, Cambridge University Press, 1999
CLIFTON, Thomas. **Music As Heard**. New Haven, Yale Univ. Press, 1983.
COPE, David H. **“8. Indeterminacy” in New Directions in Music**, USA, Brown and Co. Publishers, 1981, 3a ed. pp. 231 a 268

_____________ . **Techniques of the Contemporary Composer**. New York,

Schirmer, 1992
COWELL, Henry. **New Musical Resources**. New York, Something Else Press, 1969 (1a Ed. 1930)
DALLIN, Leon. **Techniques of Twentieth Century Composition: a guide to the materials of modern music**. Long Beach, California State University, 1974.
D'AREZZO, Guido; HERMESDORFF, Michael. **Micrologus Guidonis de Disciplina Artis Musicae – Kurze Abhandlung Guido's über die Regeln der Musikalischen Kunst**. Tradução e comentários em alemão de M. Hermesdorff. Trier, 1876.
DE LEEUW, Ton. **Music of the Twentieth Century: a study of its elements and structure**. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005
DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo, 34, 1999. Trad. Luiz B. L. Orlandi
________________ **Foucault**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988 (6a reimpressão, 2005). Trad. Claudia Sant'Anna Martins
DEZEUZE, Anna. **'Brecht for beginners' in: George Brecht Events, a Heterospective**. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.
DIBELIUS, Ulrich. **"Begriffe : Aleatorik" in Moderne Musik I** pp. 314 a 316
_______________ **"John Cage"** pp. 204 a 216, ibid.
_______________ **"Kompositorische Experimente" in Moderne Musik II**, pp.99 a 108
DICKINSON, Peter. **Cage Talk: Dialogues with and about John Cage.** New York, University of Rochester Press, 2006.
D'INDY, Vincent. **Cours de composition musicale – Premier Livre.** Paris, Durand et Cie, 1912 (5a ed.)
DWORKIN, Craig Douglas. **Unheard Music, in UBUWEB Papers, www.ubu.org,** acesso em 12/07/2013.
ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. São Paulo, Perspectiva, 2005, trad. Giovanni Cutolo. 9a ed. 1a reimpressão.
EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe: electronic music**. Bryn Mawr, Theodore Presser, 1958
FERRARA, Lawrence. **"Phenomenology as a tool for musical analysis", in Musical Quarterly, Vol. 70, nº3**, Oxford, Oxford University Press, 1984
FERRAZ, Silvio (org.). **Notas . Atos . Gestos,** Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.
FEYERABEND, Paul. **Contra o Método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento.** Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1975. (Trad: Octany S. da Mota e Leonidas Hegenberg)
FOUCAULT, Michell. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 7ª edição, 2008
FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen, SAWCHYN, Lauren. **The Fluxus Performance Workbook, a performance research e-publication,** (download in: http://www.performances-research.net/pages/e-publication.html), 2002.
GASSELING, Vincent; NIEUWENHUIZEN, Michael (editores). **Morton Feldman and Iannis Xenakis in conversation**. Middelburg, 1986
GIESELER, Walter, LOMBARDI, Luca e WEIER, Rolf-Dieter. **Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts.** Celle, Moeck, 1985

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works – an essay in the philosophy of music**. Oxford, Claredom Press, 1992
GOLÉA, Antoine . **“La musique du hasard” in: 20 ans de Musique Contemporaine – Tome 2.** Paris, Pierre Seghers, 1962
_____________ **“L’inquiétant John Cage et son inquiétante cohorte”,** ibid. p. 194
GOUK, Penelope. **“The Role of Harmonics in Scientific Revolution”, in The Cambridge History of Western Music Theory**, Cambridge University Press, 2008
GRADENWITZ, Peter. **“Bildung und Freiheit in der Neuen Musik” in Wege zur Musik der Gegenwart.** Stuttgart, Kohlhammer, 1963
GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da música do século XX verbetes “Aleatório” (p.3) e “Indeterminação”** (p. 108)
HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução, comentário e notas de Laura de Borba Moosburger (dissertação de mestrado), Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2007.
HINDEMITH, Paul . **The Craft of Musical Composition – Book I: Theoretical Part.** New York, Associated Music Publishers, 1945 (4a ed.)
HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo, Perspectiva, 1998
HUSSERL, Edmund. **A Ideia da Fenomenologia**. Lisboa, Edições 70, 1982 (?)
________________ **Cartesian Meditations: an introduction to phenomenology .** Haia, Martinus Nijhoff Publishers, 1960 (7a reimpressão, 1982). Trad. inglês: Dorion Cairns
INGARDEN, Roman. **Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film**. Tübingen, Max Niemeyer, 1962.
_________________ **The Ontology of the Work of Art.** Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989.
KARKOSCHKA, Erhard. **Das schriftbild der Neuen Musik.** Celle, Moeck, 1966
KITARO Nishida. **Intelligibility and the Philosophy of Nothingness: three philosophical essays.** Trad. Inglês Robert Schinzinger. Honolulu, East-West Center Press, 1958 (1966 – reimpressão)
KOELLREUTTER, Hans Joachim e TANAKA, Satoshi. **Estética: À procura de um mundo sem “vis-à-vis”: Reflexões em torno das artes oriental e ocidental.** Tradução e coordenação de Saloméa Gandelman.
LASKE, Otto E. **“Toward an Epistemology of Composition”, in Interface, vol. 20,** pp. 235-269, 1991
LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**, São Paulo, 34, 2002.
LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma,** São Paulo, Perspectiva, 2006 (2a reimpressão da 1a ed. de 1980). Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg
LEFEBVRE, Henri. **Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance des rythmes**. Paris, Syllepse, 1992
LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia.** Salvador: Prêmio Fazcultura/Braskem, 1999.
________________ **Teoria e prática do compor I: Diálogos de invenção e ensino.** Salvador, EDUFBA, 2012.

LOCKE, John. **Ensaio Acerca do Entendimento Humano.** São Paulo, Nova Cultural, 1999. (trad. Anoar Aiex)
MAHER, Ciáran. **James Tenney on Intention, Harmony and Phenomenology — A Different View of the Larger Picture**. MusicWorks Issue 77, 2000.
MARCHETTI, Christopher. **Aristoxenus Elements of Rhythm: text, tranlation and commentary**. New Brunswick, State University of New Jersey, 2009. (tese de doutorado)
MARZONA, Daniel. **Arte conceptual.** Köln, Taschen, 2007. Trad. João Paiva Boléo
MATHIESEN, Thomas.**“Greek Music Theory”, in The Cambridge History of Western Music Theory**, Cambridge University Press, 2008
MAZZOLA, Guerino; PARK, Joomi; THALMANN, Florian. **Musical Creativity: Strategies and tools in composition and improvisation.** Berlin –Heidelberg, Springer-Verlag, 2011
McCUTCHAN, Ann. **The muse that sings: composers speak about the creative process.** New York/Oxford, Oxford University Press, 1999
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo, Martins Fontes, 2006. 3a ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura
MERTENS, Wim. **American Minimalists.** Trad. Inglês J. Hautekiet. Londres, Kahn & Averill, 1983.
NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musicologie Générale et Semiologie,** Paris, Christien Bougois, 1987
NAVAS, Adolfo Montejo. **Piedras Pensadas/Pedras Pensadas**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002. Ed. Bilíngue português/castelhano.
NEVES, José Maria. **“Do nacional ao universal” in: Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo, Ricordi, 1981
NYMAN, Michael. **Experimental Music – Cage and beyond**. Cambridge Univ. Press, 1999 (2a ED.)
OLIVEIRA, Jocy de. **Dias e caminhos, seus mapas e partituras.** Rio de Janeiro, Biblioteca Crefisul/Imprinta, 1984
OWENS, Jessie Ann. **Composers at work: The craft of musical composition 1500-1600.** New York/Oxford, Oxford University Press, 1997
PAZ, Juan Carlos. **“Relatividades III : Música Aleatória” in: Introdução à música do nosso tempo,** p. 363 e seguintes
_______________ - **“Relatividades VI : Atitudes Insólitas”** ibid, p. 372
PERGAMO, Ana Maria Locatelli. **La Notación de la Música Contemporânea.** Buenos Aires, Ricordi, 1973
PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura,** São Paulo, Ateliê Editorial, 2004, 6a ed.
_________________ **O que é comunicação poética,** São Paulo, Ateliê Editorial, 2006, 9a ed.
PISTON, Walter. **Orchestration**. Londres, Victor Gollancz Ltd, 1969
PROTEVI, John (ed.). **The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy.** Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005.
RAHN, John. **“Aspects of musical explanation”, in Perspectives of New Music,** 1981, pp. 204 a 224.

RAMEAU, Jean-Philipe. **Traité D'Harmonie reduite a ses principes naturels.** Paris, Imprimerie Ballard, 1722 (fac-símile da edição original)
REBHAHN, Michael. **Palestra no 46º Curso de Verão de Música Nova em Darmstadt (20 de julho de 2012). A ser publicado no *Darmstädter Beiträge zur Neue Musik*, nº 22, 2014.**
REINACH, Théodore. **A música grega.** São Paulo, Perspectiva, 2011. Trad. Newton Cunha
REYNOLDS, Roger. **Form and Method Composing Music: The Rothschild Essays.** Londres/New York, Routledge, 2002. (editado por Stephen McAddams)
REVEL, Judith. **Le Vocabulaire de Foucault.** Paris, Ellipses, 2002
ROWELL, Lewis. **"Comparative aesthetics: India and Japan"** in: Thinking About Music
SALZMAN, Eric. **"Anti-racionalidade e Música aleatória" in Introdução à Música do Século XX,** pp. 182 a 189
SCHAEFFER, Pierre. **Solfège de l'objet sonore.** Paris, ed. Seuil, 1966.
_________________ **Traité des objets musicaux.** Paris, ed. Seuil,
SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition.** Boston/Londres, Faber & Faber, 1970
_____________________ **Style and Idea.** New York, Philosophical Library, 1950.
SHNEERSON, Grigori. **"Serialismo e Aleatorismo: igualdad de los contrarios" in: Articulos Sobre La Musica Contemporanea.**
SMITH, Sylvia & SMITH, Stuart. **"Visual Music", in Perspectives of New Music,** 1981/1982
SUMILLERA, Rocío Gutiérrez. **The Poetic Invention in Sixteenth-Century England.** Granada, UGR, 2011
TAYLOR, Clifford. **"Varèse and Cage: Aleatoric effect on textural design" in: Musical Idea and the Design Aesthetics in Contemporary Music**
_____________ **"Musical idea and dramatic narrative", ibid.**
TENNEY, James. **Meta+hodos:A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form.** Oakland, Frog Peak Music, 1988 (2a Edição)
TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos: música e filosofia.** São Paulo, UNESP, 2002.
TRAGTEMBERG, Lívio (org.). **O Ofício do Compositor Hoje.** São Paulo, Perspectiva, 2012
______________________ **"Primavera John Cage" in: Artigos Musicais,** São Paulo , Perspectiva, 1991.
VANEIGEM, Raoul. **Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations.** Napoli, Vico Acitillo/Gatti Rossi, 2009
VOGT, Hans. **"Aleatorik" in Neue Musik seit 1945,** Stuttgart, Reclam, 1975. 2a ed. p. 113
__________ **"Earl Brown:Available Forms II für Orchester"**, ibid. p. 299
__________ **"Witold Lutoslawski: Streichquartett(1964)"** ibid. p. 302
WASHBURNE, Christopher; DERNO, Maiken (ed.). **Bad Music: the music we love to hate.** Nova York/Londres, Routledge, 2004.

WEBERN, Anton von. **Pathway to New Music,** Pennsylvania, Theodor Presser, 1963
WIDMER, Ernst. **ENTROncamentos SONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea**. Salvador, PPGMUS-UFBA, 2004
WITTGENSTEIN, Ludwig. **Logische-philosophische abhandlung.** Londres, Kegan Paul, 1922. (2011: edição tríplice com o original alemão e duas versões em inglês [de Ogden/Ramsey e de Pears/McGuinness] editados lado a lado), A obra é Domínio Público (cf. http://creativecommons.org/licenses/publicdomain/)
WYLKINS, Margaret Lucy. **Creative Music Composition: the young composer's voice.** New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2006
XENAKIS, Iannis. **Fomalized Music: Thought and Mathematics in Composition.** Stuyvesant-NY, Pendragon Press, 1990